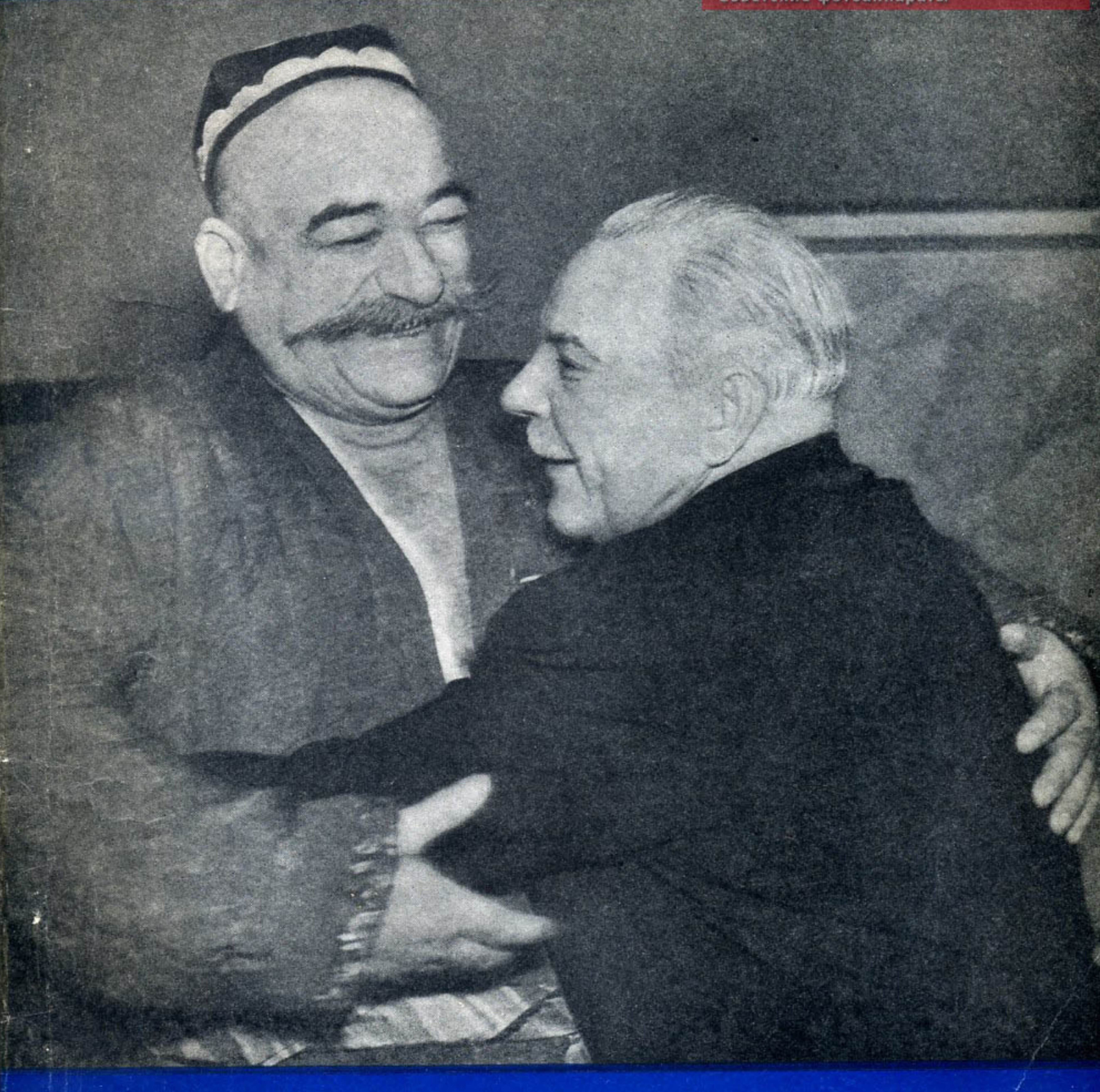


СОВЕТСКОЕ ФОТО

5

1957

П. ОЦУП

В. И. Ленин



А. ПАРХОМЕНКО

На Неве



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

5 МАЙ 1957

Год издания семнадцатый

ДА, ЭТО ИСКУССТВО!

АНКЕТА ЖУРНАЛА „СОВЕТСКОЕ ФОТО“

В те дни, когда в Москве проходил Первый Всесоюзный съезд советских художников, наш корреспондент обратился к участникам съезда с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Считаете ли вы художественную фотографию искусством!

2. Какие точки соприкосновения имеются у художественной фотографии с изобразительным искусством! Какие из этих точек полезны для развития обоих видов искусств!

3. Что бы вы хотели пожелать советским фотокорреспондентам и фотолюбителям!

Ниже мы печатаем ответы на эти вопросы.

К. ЮОН,

Народный художник СССР, председатель Правления Союза советских художников СССР

1. Считаю художественную фотографию искусством, поскольку она создается творческой мыслью автора, в основе которой заключено чувство меры.

2. Фотография является самостоятельной областью труда и творчества. Функции же изобразительного искусства состоят в длительном отборе и обобщении жизненных фактов, в мучительных творческих исканиях, в одновременной работе ума и сердца, опирающейся на критическую мысль и темперамент художника.

3. Фотокорреспонденты делают изо дня в день работу огромного значения, работу, нужную и полезную для всех искусств, для всего строительства нашей культуры. Фотокорреспонденты накапливают ценнейший архив исторических документов о своем времени и о его деятелях. Этого не может сделать никто, кроме фотокорреспондентов и вдумчиво работающих фотолюбителей. От души желаю успеха дорогим товарищам — специалистам и мастерам фотографии. Желаю им творческой инициативы, находчивости и яркости в их прекрасном труде.

К. Юон

В. ФАВОРСКИЙ,
художник-график

1. Мне кажется, что художественная фотография может быть искусством, если не будет похожа на живопись. Она, по сути, не может претендовать на композицию, а должна быть этюдом и передавать что-то очень существенное: точку зрения, характер, силуэт, свет и т. д.

2. В общих пространственных координатах (вертикали, горизонтали). Но художественная фотография в разнообразии точек зрения может быть гораздо богаче, чем живопись. Художественной фотографии позволено и даже необходимо случайное.

3. Строгого отношения к делу и удачи.

В. Фаворский

КУКРЫНИКСЫ,
действительные члены Академии художеств СССР

1. Фотография может быть искусством, если она не будет стараться быть похожей на живопись, точно так же как живопись не будет искусством, если будет стараться походить на фотографию.

2. Есть только одна главная точка соприкосновения — общая натура. Это окружающая и тех и других жизнь.

3. Не применять режиссерских «инсценировок», искажающих жизнь, а смелее и интереснее показывать действительность.

Кукрыниксы

Андрей ГОНЧАРОВ,
художник-график

1. Считаю, что фотография — это искусство. И не понимаю, что значит «художественная фотография». Видимо, как в графике или в живописи существует искусство и ремесло, так и в фотографии существует искусство и ремесло. Важно, чтобы все в фотографии было искусством.

2. Мне кажется полезным разделить функции. И, чем яснее это будет определено, тем меньше будет ссор и споров и тем быстрее каждое из видов искусства будет расцветать.

3. Смелее проникать во все области нашей жизни, не подражать живописи, искать свои способы изображения и помнить всегда, что каждое изображение должно быть композиционно.

А. Гончаров

Мартирос САРЬЯН,
действительный член Академии художеств СССР

1. Безусловно.

2. Фотограф должен обладать вкусом, а у кого, как не у художников, учиться этому делу. Очень опасно для художника пользование фотографией, если он плохо чувствует живопись и недостаточно глубоко понимает реализм.

3. Иметь большой вкус и в совершенстве овладеть техникой фотографического искусства.

М. Сарьян

В. ЛОБАНОВ,
член-корреспондент Академии художеств СССР

1. Убежден, что художественная фотография является большим и нужным искусством. Великолепные, подлинно художественные фотографии, сделанные нашими фотокорреспондентами за сорок лет Октябрьской эпохи, являются этому убедительным доказательством.

2. У фотографии и живописи одни главные задачи и цели: образное, реалистическое отображение действительности. Это позволяет сблизить художественную фотографию с живописью, хотя каждая пользуется присущими только ей изобразительными средствами.

3. Хочется пожелать советским фотокорреспондентам и фотолюбителям, чтобы они смелее проникали во все отрасли нашей богатой событиями жизни, изучали ее, не боялись бы острее и смелее пользоваться светом, а главное — внимательно и заботливо следили бы за композиционным решением своих снимков.

В. Лобанов



БОЕВАЯ ШКОЛА ПУБЛИЦИСТИКИ

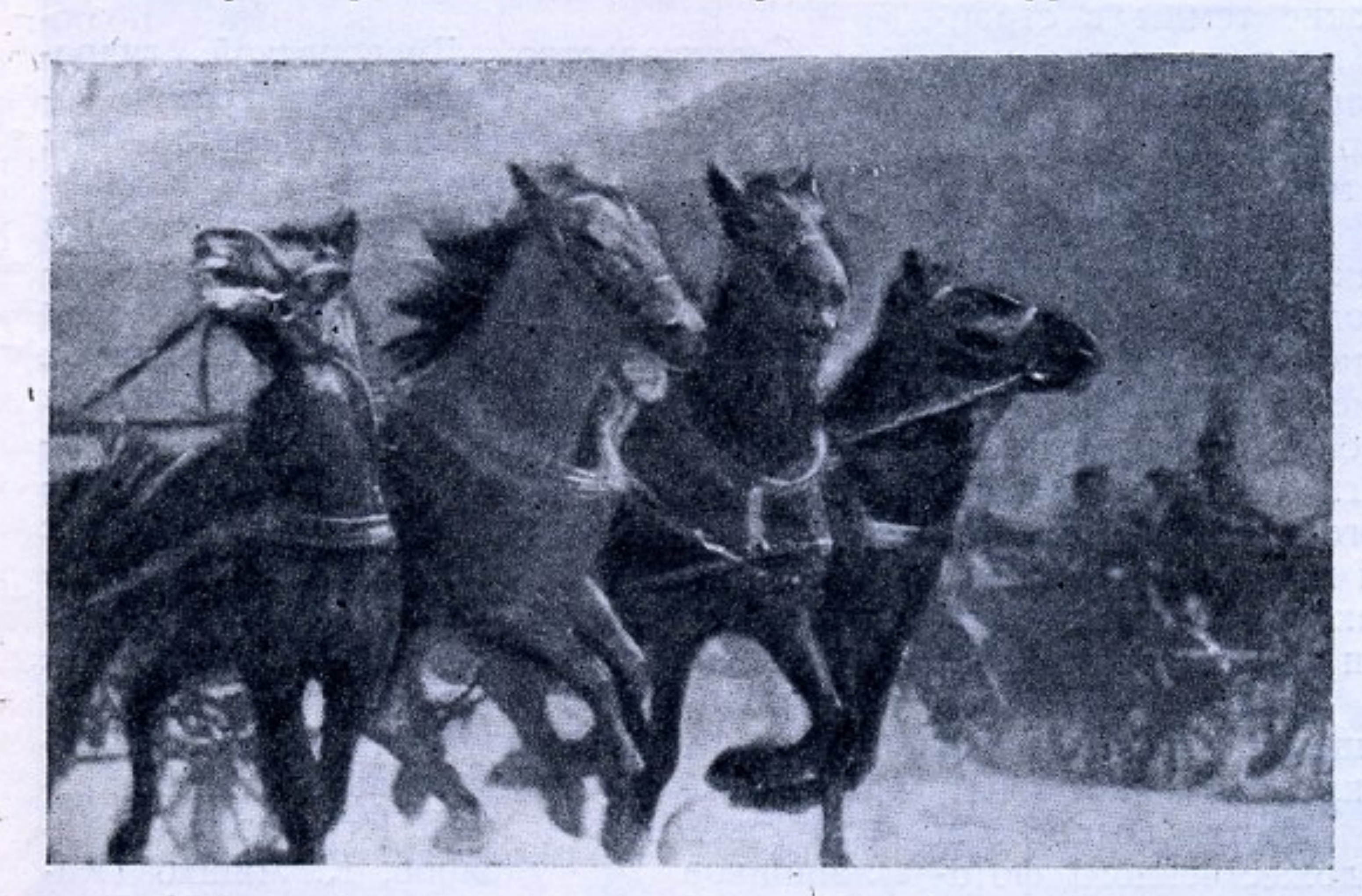
С. МОРОЗОВ

ФОТОРЕПОРТАЖ В ГОДЫ ПЕРВЫХ ПЯТИЛЕТОК

В историю советской фотожурналистики и художественной фотографии годы первых пятилеток вошли как очень важный, насыщенный великими свершениями период.

Еще в конце 1928 года на четвертом Всесоюзном совещании рабселькоров обсуждался вопрос о рабочем фотолюбительстве, о необходимости связать его с рабселькоровским движением. Как писали тогда, на этом совещании был скреплен «союз пера и фото». Совещание предложило создавать кружки фотокоров при редакциях газет, больше печатать снимков, сделанных рабочими и сельскими фотолюбителями.

Молодая советская фотопромышленность в начале лета 1930 года выпустила к XVI съезду Коммунистической партии первую серию отечественных аппаратов «Фотокор № 1». Вскоре началось их массовое изготовление. Это позволило «вооружить» фотокоров техникой. Число фотокорреспондентов газет стало увеличи-



Тачанки

Фото М. Альперта

ваться. Спустя четыре года начали выпускать малоформатные аппараты «ФЭД». Советская фотография опиралась теперь на отечественную техническую базу.

Значительным событием для советского фоторепортажа явилась выставка работ фоторепортеров журнала «Огонек». В начале 1931 года эта выставка с успехом прошла в Москве. Она содержала разделы: «Строительство и производство», «Быт и отдых рабочих», «Наша смена — наши дети», «Деревня» и другие. Экспонаты выставки рассказывали о новой, советской жизни; лучшие из работ были выполнены в репортажной манере. В разделе «Формальные поиски» фотографы продемонстрировали свои приемы композиции.

В конце 1931 года выставка была отправлена в Лондон. Ее открыл знаменитый писатель, друг Советской России Бернард Шоу. Выставка побывала после этого еще в нескольких английских городах.

На лесах новостроек

Ведущими темами фотографии в годы первых пятилеток были: индустриализация страны, коллективизация сельского хозяйства, культурная революция, национальная политика партии.

Вспомним 1931 год. Это был год славной борьбы за высокие темпы в строительстве, когда наш народ, руководимый Коммунистической партией, решал задачу ввода в эксплуатацию 518 промышленных предприятий и 1040 машинно-тракторных станций.

Сотни снимков знакомили читателей газет и журналов с ходом строек. На них были запечатлены ударные бригады плотников, бетонщиков, монтажников. В снимках показывались последние рельсы новой железной дороги, последняя бадья бетона, укладываемого в плотину, первый чугун, выплавленный недавно вступившей в строй домной, тракторы и автолесовозы, дорожные катки и паровозы, леса строек...

На съемках, посвященных индустриальной тематике, сформировалось ядро советских фотомастеров, работы которых и определили лицо художественного фоторепортажа тридцатых годов.



Строитель комсомольской домны Азовстали
Фото А. Скурихина

...Строительство Днепровской гидроэлектростанции. Здесь производили репортажные съемки фотокорреспонденты Москвы, Ленинграда, Украины. Некоторые из них, например Ф. Кислов, не раз приезжали на стройку, вели ее «фотолетопись». Это были волнующие документы первой пятилетки. Они показывали пафос труда строителей. Читатели газет увидели панорамный снимок сияющей огнями плотины ГЭС. Во всю ее ширь горели слова: «Коммунизм — советская власть плюс электрификация». Этот снимок был сделан в октябрьскую ночь 1932 года, когда гидроэлектростанция имени В. И. Ленина вступила в строй.

Хорошую школу газетного фоторепортажа прошли в годы первых пятилеток репортеры Д. Дебабов, Б. Игнатович, М. Калашников, Б. Кудояров, К. Лишко (Киев), А. Маклецов (Сталинград), М. Пен-

сон (Ташкент), Г. Петрусов, А. Скурихин, И. Шагин и многие другие.

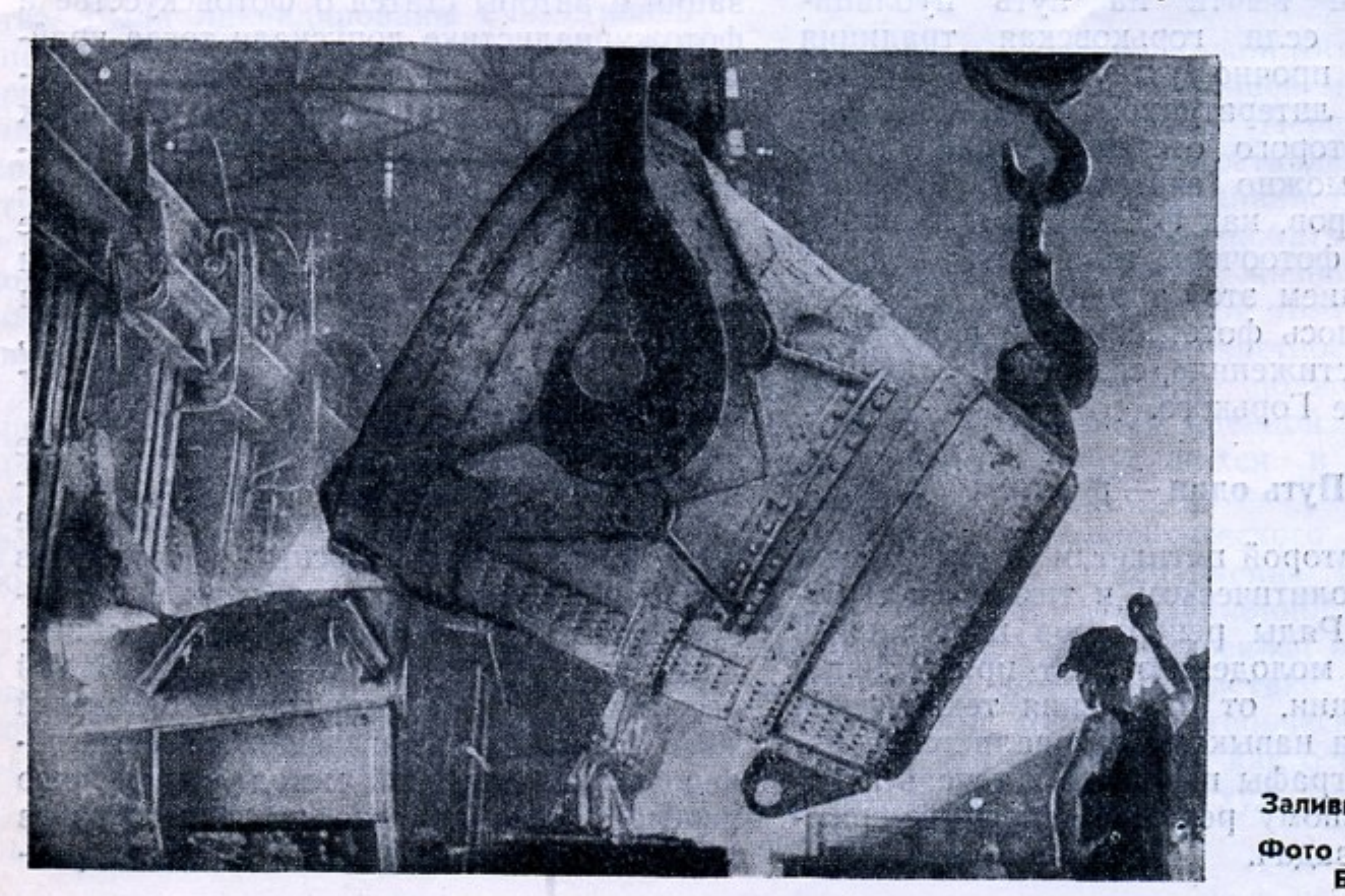
Важное место в советской печати периода первой пятилетки занимала сельскохозяйственная тематика. Советская печать боролась за социалистическую перестройку сельского хозяйства. Редкий фоторепортер в те годы не пробовал своих сил в съемке сюжетов из жизни перестраивающейся деревни. Однако фоторепортеры были мало подготовлены для показа сложных явлений, происходивших в деревне. Снимки, рассказывающие о перестройке сельского хозяйства, были слабы и по своей трактовке и по исполнению. Удачи встречались редко. Только в годы второй пятилетки, в пору завершения коллективизации и укрепления колхозного строя, советские фотомастера стали художественно отображать жизнь социалистической деревни.

Недостаток мастерства сказывался и в отображении тематики культурной революции в национальных республиках и областях страны. Репортеры ограничивались «обыгрыванием» одежды, утвари, особенностей быта различных народов. Снимки часто выходили натуралистичными.

В начале тридцатых годов родился советский публицистический фотоочерк. Первый успех в этом жанре выпал на долю М. Альперта, А. Шайхета и С. Тулеса. В серии под названием «24 часа семьи Филлипповых» фотографы показали новую жизнь семьи кадрового рабочего одного из московских заводов: ее труд, общественную работу, отдых. Эта серия снимков была напечатана в зарубежных прогрессивных иллюстрированных журналах. Много отзывов об этом фотоочерке поместила советская и иностранная печать. Глава семьи Филиппов получил сотни писем из-за границы от людей, которых взволновала эта правдивая фотоповесть.

Большую роль в развитии жанра советского фотоочерка сыграл созданный в 1930 году по инициативе А. М. Горького журнал «СССР на стройке». Горький внимательно следил за качеством иллюстраций, помещаемых в журнале. Он учил фотографов делать динамичные снимки.

В молодости А. М. Горький наблюдал работу пионера русской художественной фотографии нижегородца А. О. Карелина. В добрых отношениях находился он и с другим фотохудожником — первым



Заливка чугуна
Фото Б. Игнатовича



Вступающие в колхоз крестьяне ведут коров на общественный скотный двор

Фото М. Каценко

русским фоторепортером-публицистом М. П. Дмитриевым.

Теперь, спустя несколько десятилетий, А. М. Горький своим авторитетом, своим живым участием помогал советской фотографии выйти на путь публицистики. И если горьковская традиция в те годы прочно утвердилась в боевом советском литературном очерке, за развитием которого отечески следил писатель, то можно считать, что развитие таких жанров, как фотосерии и публицистический фотоочерк, шло у нас под явным влиянием этой традиции. Много места уделялось фотографии и в журнале «Наши достижения», созданном также по инициативе Горького.

Путь один — реализм

В годы второй пятилетки фоторепортаж окреп в политическом и техническом отношении. Ряды репортеров пополнились способной молодежью. От примитивной документации, от овладения технической грамотой и навыками журналистской работы фотографы переходили теперь к более серьезному решению идейно-художественных задач.

В начале 30-х годов каноны камерного фотоискусства были вытеснены приемами оперативного публицистического репортажа. Этот процесс был закономерен. Однако отдельные руководители фотоорганизаций и авторы статей о фотоискусстве и фотожурналистике допускали тогда крайнее пренебрежение к мастерству в светописи. В пылу защиты «красоты стальных и бетонных конструкций» строек пятилетки они готовы были выбросить из советской фотографии не только спорные приемы и формы старой школы, но и жанры пейзажа и портрета. Эти жанры объявлялись «не созвучными эпохе», «продуктом мещанства», чуть ли не буржуазным пережитком.

В среде фотографов появились вредные признаки групповщины. Группа московских фотографов образовала Российское объединение пролетарских фотографов (РОПФ). Члены этого объединения выступили с демагогической декларацией: вслед за «теоретиками» из Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) они провозгласили и в фотографии «диалектический метод», вульгарно перенеся это понятие из философии в художественное творчество. В своей прак-

тике фотографы группы РОПФ нередко допускали инсценировки.

Другая часть фотографов, объединившаяся в группу «Октябрь», выступила под лозунгом искания новых форм, якобы соответствующих требованиям эпохи. По существу же она поддерживала программу распавшегося незадолго до этого общества «Октябрь», объединявшего художников-формалистов, в том числе и фотографов. Общество художников-формалистов ставило своей задачей создание некоего «производственного искусства». Фотографы новой группы «Октябрь» запутались в заумных декларациях. Они практиковали всякого рода фокусничество, которым подменяли серьезные творческие искания.

Групповщина, трескучие фразы, надуманные теорийки мешали в те годы идейному и художественному росту советской литературы и искусства. Фотография меньше была заражена этими недугами. На ней благотворно сказывалась повседневная связь ее работников с печатью.

Постановление Центрального Комитета Коммунистической партии от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» положило конец групповщине в литературе и искусстве. Были ликвидированы существовавшие тогда литературно-художественные организации. Писателей, «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», было решено объединить в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем. Подобные преобразования коснулись и других областей искусства.

Постановление Центрального Комитета организационно не касалось художественной фотографии и фоторепортажа. Но для дальнейшего творческого развития фотоискусства это постановление имело большое значение.

Прекратили свое существование РОПФ и группа «Октябрь». Это оздоровило творческую обстановку в фотографии. К работе стали чаще привлекаться фотомастера старшего поколения.

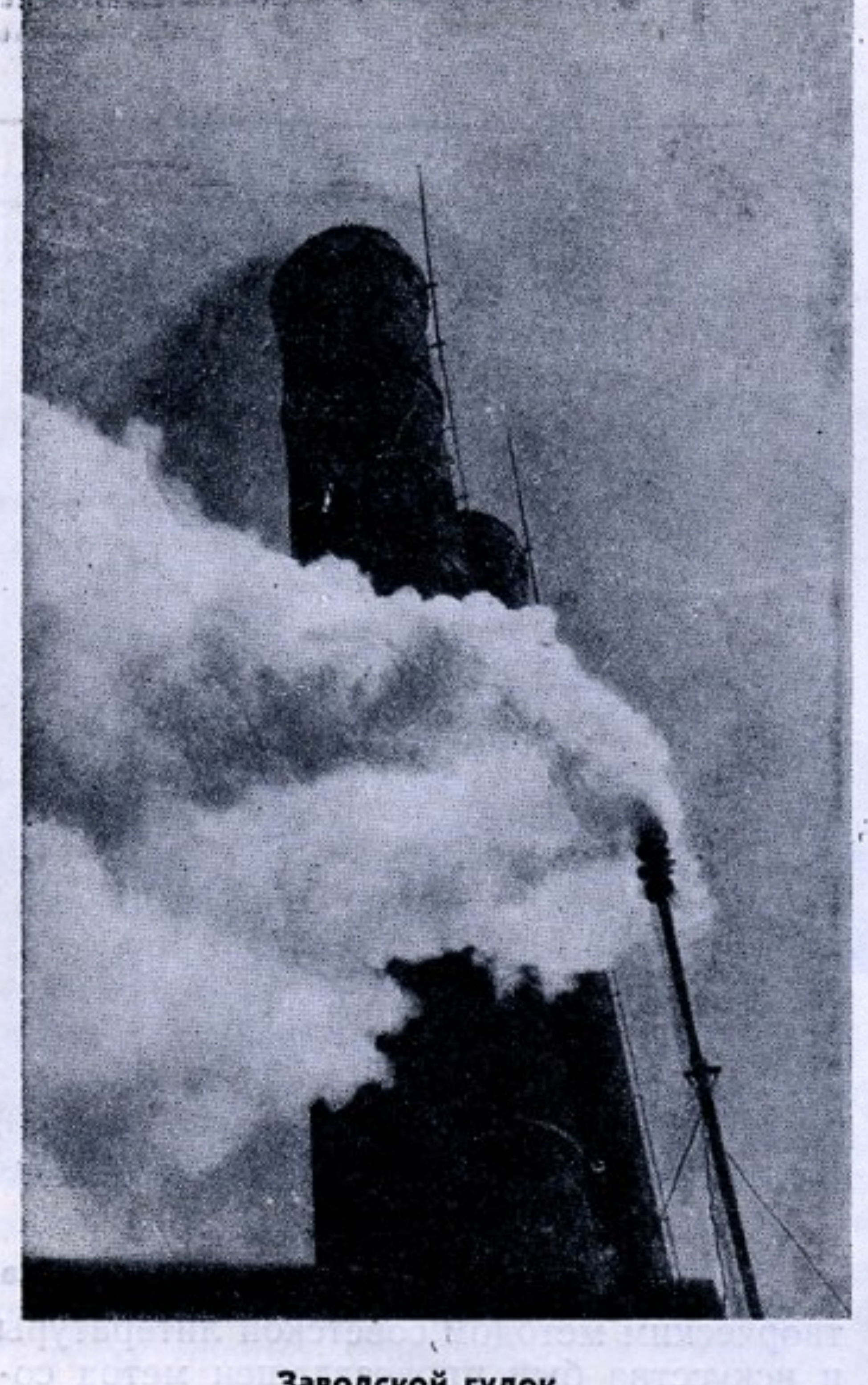
Летом 1934 года состоялся Первый съезд советских писателей. На съезде



Портрет Никиты Изотова
Фото М. Маркова

творческим методом советской литературы и искусства был провозглашен метод социалистического реализма. Перед советскими писателями была поставлена задача: овладеть методом социалистического реализма, правдиво изображать в художественных произведениях жизнь в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с требованиями идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма.

Принцип социалистического реализма — правдивое изображение действительности в ее революционном развитии — в равной мере относился и к фотоискусству, к фотожурналистике. И этот принцип был воспринят творческим коллективом фотоработников как основа для дальнейшего развития художественной фотографии.



Заводской гудок

Фото Д. Дебабова

Споры о фотографии

В конце 30-х годов создалась благоприятная обстановка для идейно-художественного роста советской фотографии. Начались серьезные поиски в области формы.

Подъему фотографии способствовала ее крепнущая техническая база. Советская фотографическая техника в это время существенно изменилась по сравнению с 20-ми годами. В начале 1935 года в стране насчитывалось уже полмиллиона фотоаппаратов.

«Пробным смотром» творческой работы фотографов-художников «старой» школы и фоторепортеров явилась выставка снимков московских мастеров фотоискусства, организованная весной 1935 года. В ней принимали участие только 23 автора и три организации: Союзфото, Интурист и объединение кооперативных профессиональных портретных ателье.

На этой выставке мастеров старшего поколения и фоторепортеров объединяла одна идейно-творческая платформа.

Н. Андреев, Ю. Еремин, П. Клепиков продемонстрировали небольшие серии поэтических пейзажей. И. Бохонов выставил этюды и портреты, выполненные способом бромомасло с переносом. Снимки С. Иванова-Аллилуева показали, что фотограф успешно овладел новой тематикой. Несколько портретов М. Наппельбаума были выполнены в его испытанной творческой манере. Профессионал-портретист А. Штеренберг, успешно выступавший еще в 20-х годах, убедительно доказал своими работами, как практика фоторепортажа обогащает творчество портретиста.

Большая серия работ на выставке принадлежала А. Родченко. Были показаны и его ранние формалистические снимки и фотографии последних лет, когда Родченко отдал дань репортажу. На его стенде особенно выделялась работа «Беломорканал».

Многие снимки фоторепортеров показали, что их авторы достигли образного раскрытия темы. К таким работам относились снимки: «Знатные люди Дальневосточного края» М. Альперта, «Солнечный цех» А. Скурихина, «Встреча челюскинцев» А. Шайхета, «Плотина Днепростроя» Г. Петрусова, «Портрет Никиты Изотова» М. Маркова и ряд других.

К сожалению, выставка работ московских мастеров не отразила в достаточной степени достижений художественного репортажа. Однако, несмотря на ограниченность тематики и другие недостатки, выставка имела несомненный успех. Вот что писал о ней художник Борис Ефимов:

«Редкая выставка живописи или скульптуры могла бы похвастаться таким количеством посетителей, как закрывшаяся на днях выставка мастеров советского фото. Почти всегда переполненный зал, жаркие

споры вокруг отдельных экспонатов, обилие записей в книге посетителей и в специальных анкетах — все это характеризует огромный интерес советского общества к молодому советскому фотоискусству.

Прошли те времена, когда ломались копья в страстных спорах о том, искусство ли фото, или не искусство. Прошли времена пренебрежительно-снобистского отношения к «мертвой механической фотографии»...

...Сейчас окрепшее советское фотоискусство, преодолев известные болезни роста, уверенно занимает свое самостоятельное место в ряду советских массовых изобразительных искусств»[1].

Этот интересный отзыв художника-графика о фотографии не менее живо и действенно звучит и теперь, спустя два десятилетия.

Изгонять формализм, но и не поддаваться «формобоязни»

В отдельных работах фотографической выставки 1935 года проявлялись эстетство и формалистическое трюкачество, признаки натуралистического воспроизведения явлений. Именно такие экспонаты и послужили исходным материалом для развернувшегося в начале 1936 года обсуждения творческих вопросов фотографии в связи с опубликованием «Правдой» статей против формализма и натурализма в искусстве.

Критические выступления «Правды» имели важное значение для развития советских изобразительных искусств. Они помогли утверждению в нашем искусстве метода социалистического реализма.

Поставленные «Правдой» проблемы нашли живой отклик и в среде фотографов. Насущные творческие вопросы фотоискусства обсуждались не только в Москве, но и в Ленинграде, Киеве, Ростове-на-Дону.

В центре внимания московских фотографов стоял вопрос о преодолении элементов формализма и натурализма в реалистической фотографии.

[1] „Известия", от 10 мая 1935 г.

В фотографии, как и в изобразительных искусствах, уже не было в это время организованных выступлений сторонников эстетского формализма, проявление которого связывалось с именами А. Родченко и его последователей — Б. Игнатовича, Е. Лангмана и других. Подверглись критике формалистические приемы работы некоторых фотографов, в частности надуманная теорийка «внутрикадрового монтажа». Руководствуясь этой теорийкой, отдельные фотоработники стремились заполнить все поле кадра «активным» материалом, то есть изображением объектов, которые в сочетании давали бы пусть схематическое, формальное — это ничего не значило! — представление о сюжете и теме. Было разработано несколько универсальных приемов творчества: «упаковка» (в кадр ловко попадал нужный «матеал»); «разгон по углам» (все четыре угла прямоугольника кадра непременно несли сюжетную нагрузку); «косина» (горизонтальные и вертикальные линии в кадре шли под острым или тупым углом к линиям обреза снимка); применение оптики «наоборот» (съемка широкоугольным объективом или телеобъективом сюжетов, которые принято фотографировать объективами с другим фокусным расстоянием).

Например, снимали митинг во дворе завода. Фотограф наклонял камеру под углом 45 градусов и вбирал в кадр часть собравшихся рабочих. В одном углу кадра при этом оказывалась в наклонном положении заводская труба, а в другом — трибуна. Снимок выглядел неестественно, но, с точки зрения фотографов-формалистов, это ничего не значило: ведь «упакован» кадр «крепко», митинг показан, признаки завода представлены, — значит, «тема раскрыта».

В работах сторонников этой «теории» выхолащивалось живое содержание жизни. Индустриальные, сельскохозяйственные объекты, машины, здания, люди — все в одинаковой мере служило для проверки излюбленных приемов построения кадра. Тема понималась механически, как сумма подлежащих воспроизведению объектов или их деталей.

Формалистические схемы при самых

благих намерениях советских фотомастеров отражать окружающую действительность в ее развитии обедняли возможности фотографии.

Формализм проявлял себя не только в эксцентрических приемах. В отдельных работах старых мастеров было заметно тяготение к отвлеченной «красивости», к воспеванию внешних эффектных явлений уходящего быта, экзотических видов местностей.

При обсуждении статей «Правды» говорилось и о другом серьезном недостатке советской фотографии — проявлениях натурализма. Было признано, что для фотографа и фоторепортера-художника важно не только знание техники, но и умение «обуздать» ее. Пользование же фотоаппаратом как механизмом — не есть еще творческий акт. Искусство фотографии начинается тогда, когда фотограф сознательно выделяет главное и исключает из будущего изображения второстепенное, ненужное. Работа в советской печати как раз и прививает фотографу навыки целеустремленного отбора явлений и фактов.

Натурализм как направление в советской репортажной фотографии не существовал. Натуралистические ошибки допускали отдельные репортеры. Это было обусловлено пробелами в их политической и художественной подготовке. Нередко репортеры работали как технические исполнители, а не как журналисты.

Обсуждение вопросов, поставленных «Правдой», оказало благотворное влияние на последующее развитие советского фотоискусства.

Однако некоторые фотографы и работники редакций иллюстрированных изданий после дискуссий впали в другую крайность — они стали проявлять своеобразную «формобоязнь». Одни из них склонны были вообще отказаться от творческих поисков новых форм, другие стали потакать инсценировкам.

* * *

В годы первых пятилеток советский фоторепортаж был тесно связан с печатью, с публицистикой. Он заявил о себе как о самом оперативном искусстве, отражающем насущные темы из жизни страны. За эти годы центральные, республиканские, областные газеты и редакции иллюстрированных журналов вырастили фотографов нового склада. Это были журналисты и вместе с тем художники. Это были оперативные, политически подготовленные корреспонденты, умеющие «перевести» тематическое задание на язык зрительных образов. Советский фотокорреспондент учился выполнять снимки, которые информировали бы о событии, снимки, образно раскрывающие тему, то есть мастера советского фоторепортажа стали стремиться к репортажной информационности и художественной выразительности снимка.



Этот снимок сделан 13 апреля в Кремле после вручения Климентом Ефремовичем Ворошиловым ордена Ленина и второй золотой медали «Серп и Молот» Никите Сергеевичу Хрущеву, награжденному за выдающиеся заслуги в разработке и осуществлении мероприятий по освоению целинных и залежных земель.

На снимке: Председатель Президиума Верховного Совета СССР К. Е. Ворошилов, Первый секретарь Центрального Комитета КПСС Н. С. Хрущев и Секретарь Президиума Верховного Совета СССР М. П. Георгадзе среди московских фотокорреспондентов и кинооператоров. Слева направо: М. П. Георгадзе, фотокорреспондент Г. Петров, осветители киностудии А. Абдулов и Н. Сахаров, помощник оператора В. Большаков, фотокорреспондент «Известий» Н. Петров, ассистент оператора Л. Михайлов, оператор А. Щекутьев, фотокорреспонденты В. Егоров (Фотохроника ТАСС), К. Е. Ворошилов, фотокорреспондент А. Устинов («Правда»), Н. С. Хрущев и фотокорреспондент А. Новиков («Огонек»).

Фото И. Филатова

БЕСПОКОЙНАЯ ПРОФЕССИЯ

М. АЛЬПЕРТ

Фото автора

В 1924 году мне попал в руки журнал «Огонек» с репортажными снимками А. Шайхета. Они меня глубоко заинтересовали. Я стал регулярно следить за выходившими номерами журнала. Работа фотокорреспондента представлялась мне захватывающе интересной. «В самом деле, — думал я, — какие большие возможности быть в центре событий открывает эта профессия». Наконец я набрался смелости предложить свои услуги в качестве фотокорреспондента редакции «Рабочей газеты».

Мне было предложено немедленно приступить к работе, а у меня, каюсь, не было даже собственного фотоаппарата. Выручил знакомый. Он дал мне камеру «Грефлекс» размером 9×12, и я начал первые съемки.

Уже в то время в газетах публиковалось довольно много репортажных снимков. Темы выдвигались самой жизнью, их было неисчислимое множество: выступления членов правительства на митингах, парады на Красной площади (а их было три в году — 1 Мая, 7 ноября и в годовщину Красной Армии), приезды иностранных делегаций, выборы в завкомы, забастовки на частных предприятиях (период нэпа), разоблачительные сюжеты, уголовная хроника и т. д. Ни к каким инсценировкам или «постановочным» методам фоторепортеры не прибегали, это и в голову им не приходило. Свой долг они видели в том, чтобы запечатлеть правду жизни, сохранить для истории фотодокументы событий, свидетелями которых им довелось быть.

Съемки производились по ходу событий, оперативно, в нескольких местах в течение дня. Средством передвижения по городу был только трамвай, об автомашине никто и не помышлял. Аппаратура была громоздкой и тяжелой, пластинки — низкой чувствительности. А съемки с магниевой вспышкой вспоминаются, как горький курьез. В зале, где проходила съемка, тушился свет (иногда по требованию администрации оставляли свет в президиуме). Это делалось для того, чтобы крышку объектива можно было открыть до вспышки магния. Магний часто не вспыхивал, и тогда приходилось подносить горящую спичку к магнию. Обжигали руки, но... фотографировали.

Съемка парадов и демонстраций на Красной площади для нас, фотокорреспондентов, всегда была и личным праздником.

Накануне парада я отправлялся на Красную площадь наметить наиболее выигрышные точки предстоящей съемки и, кстати, определить, сколько понадобится пластинок. Дело в том, что у меня были всего четыре двойные кассеты — на 8 кадров. Когда запас пластинок кончался, приходилось в разгар парада бежать в лабораторию редакции (благо она была



На параде

близко от Красной площади — в Охотном ряду, напротив Дома Союзов) перезаряжать кассеты. Так повторялось несколько раз за время парада. Конечно, дублировать кадры уже не приходилось: сюжетов было очень много, а пластинок мало. Нужно было быстро ориентироваться, чтобы отобрать наиболее интересный сюжет. И вот что удивительно для самого себя. Не только я, но и другие фоторепортеры, несмотря на крайне примитивное оснащение, успевали снимать парады и демонстрации, можно сказать, со всех точек не только на самой Красной площади, но и с крыши Исторического музея, с ГУМа, с храма Василия Блаженного, с Кремлевской стены. Успевали делать снимки всех планов — от общего до крупного. Фотокорреспондентов было мало, и каждый обязан был обеспечить свои редакции разнообразными снимками.

Мы умели ценить фактор времени на таких ответственных съемках. Учитывалась каждая минута. Во время одного из парадов (1925 г.) я находился на площади, когда принимавший парад М. В. Фрунзе объезжал на коне войска. Мне удалось сделать снимок командующего в момент, когда он, приложив руку к козырьку фуражки, приветствует воинов. Съемка производилась зеркальной камерой 9×12, снабженной объективом с фокусным расстоянием 195 *мм*. Пока командующий объезжал войска, я должен был успеть забраться на крышу ГУМа, чтобы снять общий вид парада, потом снова спуститься вниз — не опоздать сфотографировать момент принятия присяги молодыми бойцами. Так мы приобретали опыт репортажной работы.

Во время одной из таких съемок со мной произошел курьезный случай. Я задумал снять с верхней точки момент принятия бойцами присяги. На углу улицы 25-го Октября и Красной площади стояла тогда церковь (ныне ее нет). Я взобрался на колокольню, откуда открывался чудесный вид на площадь. «Вот, — думаю, — будет снимок!» При гробовой тишине торопливо выбрал наилучшую точку для съемки. Только снизу доносился твердый, четкий голос командующего, читающего присягу. Слова ее повторяли красноармейцы... Вдруг надо мной раздался тихий звон колокола. Я бросился в сторону — опять звон. И, только посмотрев себе в ноги, обнаружил, что я стою на педали с прикрепленной к ней связкой веревок от языков большого и малых колоколов.

Слышу шаги поднимающегося по лестнице сторожа. Он был возмущен и кричал на меня. Я не растерялся, быстро направил объектив камеры на площадь и спустил шторку затвора. Сделано это было вовремя, так как сторож потребовал прекратить съемку и немедленно покинуть колокольню.

* *
*

В начале 20-х годов в Советский Союз приезжало много иностранных послов и гостей. На их встречах присутствовали московские фотокорреспонденты и кинохроникеры.

Однажды нам сообщили, что в Москву с Александровского (ныне Белорусского) вокзала приезжает афганский король Аманула-хан с супругой. Фотокорреспондентов предупредили, что снимать можно только в одном из двух мест: либо на перроне в момент выхода гостей из вагона, оставаясь после съемки на перроне до выхода короля на площадь, либо на площади перед вокзалом. Съемка на площади была в световом отношении выигрышнее (перрон вокзала находится под навесом, а пластинки — недостаточной чувствительности). Все же я выбрал съемку на перроне, не теряя надежды снять два-три сюжета и на площади.

Съемка на перроне завершена. Как быть дальше? Как попасть на площадь раньше королевской четы, не нарушая установленного этикета? Не могу вспомнить подробностей, но мне удалось все же опередить гостей и, заняв место за фотокорреспондентами и кинооператорами, в напряженном ожидании направившими объективы камер на главный вход вокзала, я сделал еще несколько снимков.

Хочется привести еще один пример настойчивости, позволившей добиться положительных результатов, — фотокорреспондент никогда не должен отступать от выполнения задуманного, если только это нужно газете, читателю.

На аэродроме имени Фрунзе ожидались почетные гости из Афганистана. Я был единственным фотокорреспондентом, приехавшим на съемку, но в пропуске на аэродром мне было категорически отказано. Все уговоры были напрасны. Неожиданно появился А. Шайхет. Он мой друг, но когда мы тут увиделись, ни один из нас не обрадовался встрече. В выдаче пропуска ему тоже отказали.

Мы ушли и сели в трамваи разных маршрутов. Проехав одну остановку, я сошел с трамвая и вернулся обратно. Оказывается, такую же мысль затаил и Шайхет. И мы снова встретились в бюро пропусков на аэродроме. И опять получили отказ.

Уезжая с аэродрома во второй раз, я все же не оставил мысли добиться разрешения на съемку. На первой остановке я опять сошел с трамвая и вернулся на аэродром. Шайхета не было, он оказался менее настойчивым. Мне удалось уговорить начальника аэродрома, и один из снимков этой встречи был помещен на обложке «Огонька».

* *
*

В 1928 году из Сорренто возвращался на родину Алексей Максимович Горький. Вместе с литературным сотрудником я выехал на съемку к польской границе. Нас удивило, что на пограничной станции Негорелое никого, кроме нас, из корреспондентов московских газет не было. Мы тут же направились на пограничную станцию Колосово. Узнав от нас о предстоящем приезде Горького, пограничники решили встретить его исполнением «Дубинушки» — любимой песни писателя.

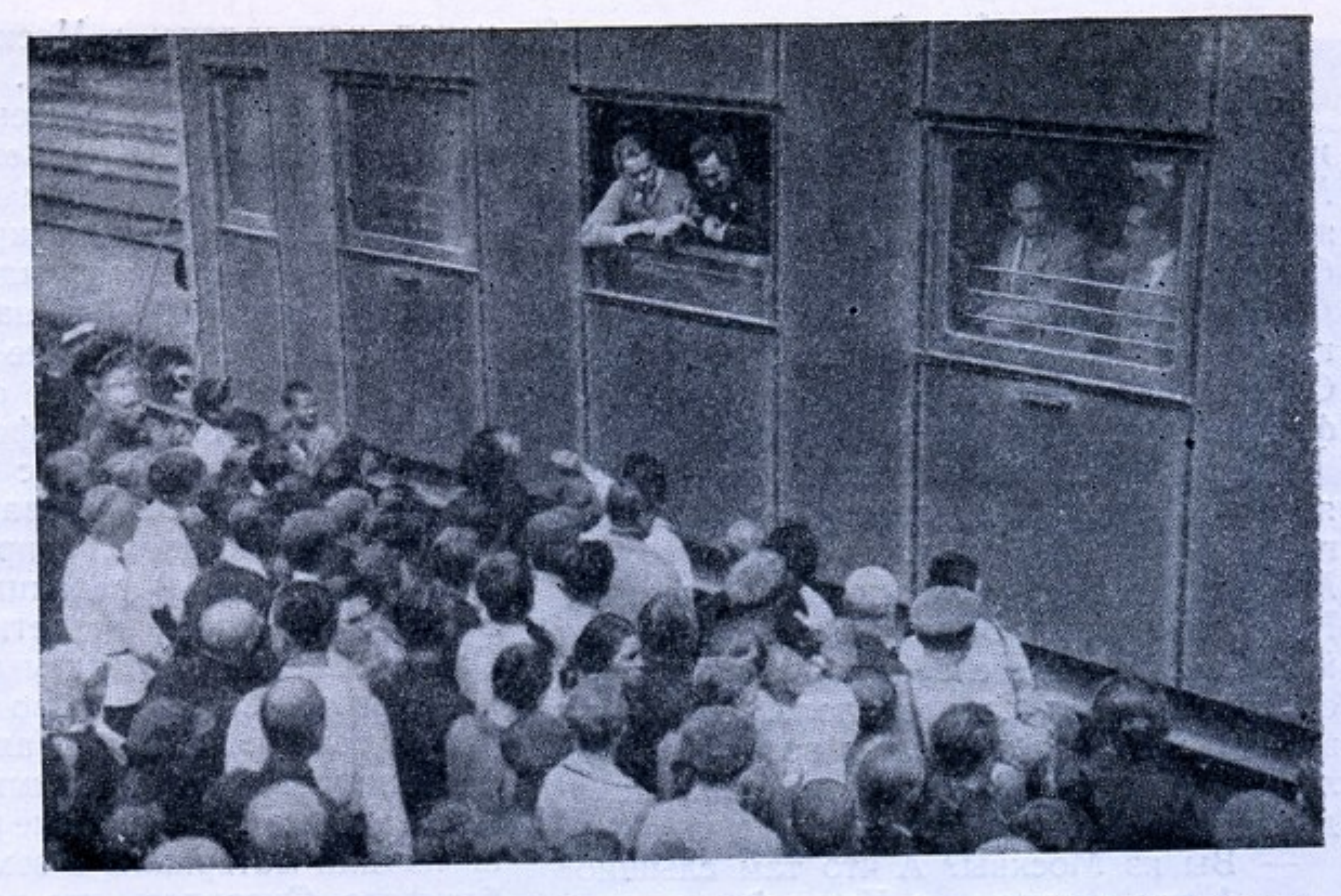
Показался поезд. На несколько минут он остановился у пограничной арки на нашей земле. Вместе с группой пограничников мы отыскали в составе поезда международный вагон, в котором находился Алексей Максимович. Он стоял у окна и жадно вглядывался в лица людей на платформе. Снимать оказалось невозможно — темнело.

Пограничники приветствовали Горького, выражая радость по поводу его приезда, а Горький шутливо отвечал:

— А его здесь нет.

Послышался паровозный гудок. Мы вскочили в вагон, в котором ехал Горький. Поезд тронулся. Было слышно, как вслед ему проникновенно пели «Дубинушку»...

Горький приехал
1928 год



Алексея Максимовича буквально потрясла теплота, с какой на всем пути встречали его советские люди. Он был расстроган до слез. На следующий день после приезда в Москву в «Известиях» было напечатано его письмо, в котором он сердечно благодарил пограничников станции Колосово за дружескую встречу и приветствия.

Поезд подошел к станции Негорелое, когда было совершенно темно. Здесь уже находились кинооператоры, прибывшие из Москвы. Из фотокорреспондентов помню только Р. Кармена, который работал тогда в «Нашей газете».

В Негорелом Горький пересел в специальный вагон-салон. Комендант вагона В. Медведев категорически отказывался допустить нас фотографировать Алексея Максимовича, ссылаясь на усталость писателя. Впрочем, мы и не очень-то настаивали, уверенные, что за сутки езды до Москвы успеем сделать необходимые кадры.

Днем на одной из станций группа местных жителей, узнавших о том, что в поезде находится великий писатель, подошла к вагону Алексея Максимовича. Горький показался в окне. Мы попросили встречавших его жителей пригласить Алексея Максимовича выйти на перрон, но стоявший рядом с писателем И. И. Скворцов-Степанов и другие жестами и мимикой давали понять, что А. М. Горькому не следует сходить на перрон. Однако Горький сказал:

— Что, меня русская земля не выдержит?

Мы с Р. Карменом воспользовались представившейся возможностью и сфотографировали Алексея Максимовича у окна вагона. Затем мы обратились с просьбой разрешить войти к нему в вагон. Мы попросили Горького встать и смотреть в окно (по ходу поезда). Потом сфотографировали его на диване в салоне вместе с сопровождавшими лицами.

Чем ближе мы подъезжали к Москве, тем больше народу выходило встречать Горького. Машинист, который должен был смениться на одной из станций, настоял, чтобы ему разрешили вести состав до Москвы. Узнав об этом, Горький пригласил машиниста к себе и здесь трогательно поблагодарил и расцеловал его.

В Москве вся привокзальная площадь была запружена народом. Фоторепортеры заняли места у самой трибуны, установленной по случаю приезда писателя. Горький бесконечно благодарил за встречу.

* *
*

Летом 1927 года меня командировали на юг, в заповедник «Аскания-Нова». Мне было интересно поехать в места, где я был в 1914 году, когда Аскания-Нова была имением крупного помещика Ф. Э. Фальцфейна. Я ездил туда с фотографом Готлибом, у которого работал в Одессе в качестве помощника, фотографировать имение для альбома.

Направляясь из заповедника в Крым, я решил сделать остановку на Сиваше, где в годы гражданской войны М. В. Фрунзе командовал частями Красной Армии. Закончив съемку этих мест, я на рассвете следующего дня приехал поездом в Симферополь. Выйдя на вокзал, мы увидели толпы возбужденных людей, суматоху. Ко мне подошла молодая женщина и спросила:

— Вы из Москвы? А что там слышно?

— А что слышно в Крыму? — в свою очередь спросил я.

— Как, вы разве не знаете, что в Крыму сильное землетрясение, все побережье разрушено?

Больше я уже ее не слушал, а сел на первую попавшуюся линейку и помчался на автостанцию. Там с первой машиной я выехал в Алушту. Здесь я заснял разрушенный «профессорский уголок», сделал сюжетные снимки — оказание медицинской помощи раненым, группы курортников, расположившихся лагерем на пляже и в парке в ожидании транспорта. Главное, надо было скорее отправить материал в Москву, но оставалась еще Ялта, особенно пострадавшая от землетрясения.

Отправляюсь на пристань, чтобы катером попасть в Ялту. Высчитываю: дойдет ли мой материал первым в Москву? Подходит катер, высаживаются пассажиры из Ялты, и вдруг я вижу заведующего фотоотделом «Рабочей газеты» Чумикина. Оказалось, что он отдыхал в Алуште и завтра возвращается в Москву. В Ялту он ездил, чтобы сфотографировать разрушения. Я договорился с Чумикиным, обещав доставить негативы завтра к отходу его поезда с тем, чтобы он передал их редакции вместе со своими на началах соавторства. Раздается гудок. Чумикин уехал, направляясь в Москву, а я вернулся для досъемок в Ялту...

Переночевав в разрушенной гостинице, я с утра приступил к съемкам. Снимал как откапывали жертвы землетрясения, работу телеграфа на открытом воздухе, людей в палатках, учреждения, работающие на улице. Снимков набралось достаточно, надо было скорее выбираться в Симферополь. Местные органы власти помогли доехать до Симферополя, но все же я опоздал к поезду, с которым уехал Чумикин. Пришлось послать негативы со следующим поездом, отправившимся на три часа позже. В редакцию передал телеграмму, чтобы встретили материал. Сам я выехал в Москву через три дня. На станции Синельниково я увидел «Рабочую газету». Вся первая страница была заполнена моими снимками.

Остальные центральные газеты также поместили материалы о землетрясении, но без фото. Оказалось, что поезд, в котором ехал Чумикин, опоздал на пять часов, а поезд, с которым я отправил свои негативы, хотя и вышел из Симферополя на три часа позже, но в Москву прибыл вовремя.

* *
*

Считаю, что непременными качествами фотокорреспондента должны быть настойчивость, упорство, «воля к победе», к достижению поставленной цели при всех условиях. А эти условия подчас бывают очень трудными. Тяжело взбираться на вершину домны, лезть по наружной лестнице на заводскую трубу, спускаться в глубокую шахту, снимать розлив стали, подниматься с альпинистами на горы, передвигаться по раскаленной от жары пустыне, снимать с бреющего полета или карабкаться по склонам ущелья. Всего, что пришлось преодолеть за 35 лет работы, не перечтешь и не вспомнишь. Но великой наградой фотокорреспонденту является проявленная пленка с интересными сюжетами, отражающими нашу действительность, жизнь Родины, события и людей. Тогда забываешь все трудности и испытываешь глубокое удовлетворение тем, что избрал себе такую беспокойную профессию.



Г. КОРАБЕЛЬНИКОВ

Портрет Героя Социалистического Труда К. С. Сарафанова.
Завод «Красный пролетарий»



ВАЛЬКА

Мих. АЛЕКСЕЕВ

Так в «дивизионке» звали мы Валентина Тихвинского. Просто Валька. Теперь мне хотелось бы назвать его по имени-отчеству, но не могу. Не могу потому, что отчества его не знаю. Да и никто, кажется, из нашей журналистской братии не ведал, как Вальку звали по отчеству. Это нам было, в сущности, ни к чему. «Валька!» — так он был ближе, роднее, а главное — своим. Не свойским, нет, а именно — своим. Если же признаться по-честному, мы все потихоньку были влюблены в Тихвинского, хотя, как это бывает в подобных случаях, частенько подтрунивали над ним.

«Хозяйство Ивана Федорова» — так мы называли редакцию своей маленькой дивизионной газеты — несказанно гордилось, что в лице Вальки Тихвинского приобрело своего собственного фотокорреспондента, несмотря на то, что по штатному расписанию не полагалось иметь фоторепортера.

«Не положено!» —говорили нам неумолимые кадровики.

Валька был у нас внештатным. Его основная работа состояла в том, чтобы делать крохотные снимки бойцов и командиров для партийных и комсомольских документов. И инструктор по партучету очень ревностно следил, чтобы Тихвинский не уклонялся от исполнения своих служебных обязанностей. Редактору стоило немалых усилий добиться разрешения, чтобы гвардии старшина Тихвинский работал в нашей газете.

Портрет настоящий, а не вырезанный на линолеуме, портрет героя на первой полосе; боевой расчет у орудия во время артподготовки; атака пехотинцев; девушка, выносящая с поля боя раненого бойца, — какой редактор не мечтал в ту пору о подобных снимках!

Стало быть, Валька нужен был нам до зарезу. Мы так и сказали начальнику политотдела:

— Нужен до зарезу.

— Но зачем он вам?

— То есть... как зачем? — удивленные его вопросом, спросили мы.

— У вас же нет цинкографии. Где вы будете делать клише?

Мы молчали. Да и что мы могли сказать! У нас действительно не было цинкографии. Где там!.. Все «хозяйство Ивана Федорова» перевозилось на старенькой полуторке, которая давно бы развалилась, не будь золотых рук нашего добрейшего и неутомимейшего шофера Лавры — Лаврентия Еремина.

— Ну, так что же вы молчите? — вновь лукаво спросил нас начальник политотдела. — Выходит, будем жить без фотоснимков...

— Зачем же без фотоснимков, товарищ полковник? — выступил вперед Валька.— Можно съездить в ближайший город, в армейскую газету, наконец. И там сделать клише!

Вот, оказывается, какой план был у Тихвинского!

— Ну что ж. Попробуйте.

Н. РАХМАНОВ

Выступление окончено

←

И Валька попробовал. Он находился в редакции армейской газеты всего лишь одни сутки и привез клише, которых нам хватило на две недели. Можете представить, какой это был праздник для «дивизионки». Теперь мы могли помещать на страницах газеты снимки героев своего соединения, а это уж было настоящим счастьем.

Валентин, однако, не оставлял и своей основной работы: он по-прежнему чуть ли не ежедневно уходил на передовую, где по указанию своего приятеля, помощника начальника политотдела по комсомолу Саши Крупецкова, фотографировал бойцов, только что принятых в члены Ленинского комсомола. Валя делал эту нехитрую работу со свойственной ему любовью ко всякому делу, какое бы ему ни поручали. Особенно дороги были ему рядовые. Он напряженно всматривался своими большими близорукими глазами в лица солдат, стараясь запомнить их. Со многими у него тут же, в окопе, завязывалась дружба. И страдал он, когда после очередного боя иные комсомольские билеты, еще совсем новенькие, возвращались в политотдел с короткой пометкой: «Убит».

Валентин брал такой билет в свои чуть дрожащие руки и подолгу рассматривал знакомую маленькую фотографию, нередко залитую кровью. В такие минуты он обычно не разговаривал и ходил мрачный... Мы уже знали, чем все это кончится: к вечеру Валька перекинет через одно плечо ремень карабина, через другое — фотоаппарат и отправится на передний край, и мы не увидим его, может быть, целую неделю. И будем, каждый по-своему, грустить.

А он возвращался уже совсем другим человеком. Вернее, прежним Валькой Тихвинским — веселым, спокойно деловитым, с мягкой улыбкой, как-то всегда удобно и красиво устраивавшейся в его по-ребячьи припухлых губах и в больших добрых глазах.

Встречали мы его бурно, но по-разному. Секретарь газеты чубатый казачок Андрюша Дубицкий потирал руки — он, как лицо, наиболее заинтересованное, ждал от Вальки новых снимков. Редактор старался поскорее затащить Вальку в свой блиндаж и там поподробнее узнать от него последние новости с переднего края. Шофер Лавра, он же и радист, он же и заведующий продовольственным складом, спешил поскорее открыть специально для Вальки «второй фронт» — банку американской консервированной колбасы, до которой тот был большой охотник. Наборщики и печатник лезли целоваться, обнимали Вальку, пачкая его выгоревшую на солнце гимнастерку типографской краской. А сортировщица писем Верочка, давно уже и, кажется, безответно влюбленная в Тихвинского, обязательно именно в эту минуту появлялась у нас с объемистой пачкой писем военкоров.

Чтобы редактор не увел Вальку в свой блиндаж раньше, чем мы успеем наговориться с ним, мы окружали его плотным кольцом.

— А что это, Валька, за пальба была вчерашней ночью?

— Ты случаем не видел Лавриненко? Что-то он не пишет в газету. Не случилось ли с ним чего?..

— Валька, а правда, что ты третьего дня с разведчиками за «языком» ходил? Нам Саша Крупецков рассказывал...

— Неправда. Ни за каким «языком» я не ходил. Все это Крупецков выдумал! — обиженно отвечал Валька.

Мы, однако, хорошо знали, что Саша Крупецков ничего не выдумал. И если сам Валька не признается, то только потому, что не хочет выставлять себя героем, а, может быть, еще и потому, что боится получить нагоняй от инструктора политотдела — своего непосредственного начальника. В самом деле, за каким дьяволом нужно было фотографу идти в ночной поиск!

Но не таким был наш Валька. Чтобы сделать для газеты снимок героя-разведчика, Тихвинский должен был обязательно посмотреть, как этот разведчик ведет себя во время опасной операции. Не оттого ли снимки, которые делал Валька, были необычными, запоминающимися, выразительными... Мы, признаться, побаивались, как бы нашего Вальку не «открыла» фронтовая газета и не забрала



Валентин Тихвинский

бы его к себе. Мы хорошо знали, как от такой «напасти» не раз страдал дивизионный солдатский ансамбль песни и пляски: только появится талантливый певец или танцор, глядишь, его уже забирают, «откомандировывают» либо в армейский, либо во фронтовой ансамбль.

Должно быть, поэтому редактор держал Вальку в «черном теле» и не разрешал ему посылать свои фотокорреспонденции ни во фронтовую, ни в армейскую газету.

Впрочем, Валька на этом и не настаивал. Он уже давно сроднился с нашим маленьким коллективом и чувствовал себя в нем отлично.

К тому же ему нравилась и его скромная и незаметная работа в партучете. Она тесно связывала его с солдатами, с передним краем, где ярче, драматичнее, величественнее раскрывались черты характера советских людей, где у Вальки было много друзей.

С любовью Валька делал снимки для бойцов, чтобы те могли их послать родителям или любимой девушке. Ему радостно было видеть, как оживлялся солдат, как загорались его глаза, когда у него появлялся долгожданный снимок.

— Спасибо! — тихо произносили солдаты.

Кто знает, может, сделанный Валькой снимок — это было все, что осталось на память о родном человеке, жизнь которого оборвалась где-то далеко-далеко от родного края. И как дорог он, этот бесхитростный снимок, отцу, матери, невесте солдата, которому не суждено было вернуться с войны...

У Тихвинского был друг —сапер, он же разведчик Лавриненко. Они вместе часто уходили на берег Северного Донца, где находилось боевое охранение. Там их обоих и контузило вражеской миной. Валька быстро оправился от контузии, а Лавриненко остался заикой. Агитатор по натуре, он не мог примириться с тем, что теперь ему уже не удается выступать перед солдатами. Он стал писать в газету о подвигах своих товарищей.

Для Вальки Лавриненко был сущим кладом. Мечтатель и романтик, Тихвинский мог сочинить стихотворение, даже песню, но не умел написать десятистрочной заметки. Лавриненко же делал это хорошо. На этой почве и зародилось содружество. Валентин Тихвинский делал снимки, а Лавриненко—текстовки к ним. Им обоим очень нравилось, когда под их корреспонденцией значилось: «Фото В. Тихвинского, текст А. Лавриненко».

Не знаю, что имеется в виду, когда говорят: «Характерами не сошлись». Характеры у Валентина Тихвинского и Алеши Лавриненко были противоположные. У нашего Вальки — характер неуемный. Алеша — невозможный флегматик. Тем не менее это не мешало их суровой, сдержанной, но глубокой дружбе. Так они и шагали вместе по ухабистым фронтовым путям-дорогам, эти незаметные работяги-корреспонденты, скромно делая свое

большое и нужное Родине дело, пока одного из них уже накануне победы не подстерегла смерть.

Это было поздней осенью 1944 года.

Дивизия с тяжелыми боями подходила к Будапешту. По размытым дорогам, по шоссе, через виноградные поля бесконечными колоннами двигались наши танки и автомашины. Отходя, неприятель всюду расставлял противотанковые и противопехотные мины.

По одной из проселочных дорог, по пути к венгерскому городу Ясберень пробиралась и наша редакционная машина. В ней сидели редактор, шофер, наборщики, печатник, секретарь газеты и Валя Тихвинский. Накрывшись плащ-палаткой, он перезаряжал аппарат—Вальке не терпелось сделать первые снимки на окраинах венгерской столицы.

В эту минуту и раздался сильный взрыв: машина наскочила на противотанковую мину. Взрывная волна разбросала всех в разные стороны. Сидевшие в кабине редактор, шофер и находившиеся в кузове наборщики, печатник и секретарь — все остались невредимыми. Все, кроме нашего Вальки. Бледный, спокойный, смотрел он в чужое низкое небо широко открытыми голубыми и уже ничего не видящими глазами.

Через полчаса у дороги вырос небольшой свежий холмик.

А мы, нахлобучив до самых глаз ушанки, медленно шагали вперед, на запад, чувствуя, что все мы осиротели. Не стало нашего Тихвинского, нашего Вальки, большого и скромного нашего друга.

Я и теперь часто вспоминаю о нем. И всякий раз — с досадой на самого себя: почему я не знал тогда, почему не попытался узнать, откуда он, Валька, родом, где жил, где работал до войны. Знаю только, что он женатый человек. С молодой и красивой своей женой он был вместе... несколько дней, а потом ушел добровольцем на фронт. Изредка он показывал нам фотографию жены. Чаще же уединялся, уходил в сторонку и любовался карточкой жены один. Мы украдкой наблюдали за ним и радовались, когда добрая улыбка трогала его припухлые губы, когда он щурил свои близорукие глаза, собирая вокруг них пучочки светлых морщинок.

Должно быть, он чувствовал себя очень счастливым на земле среди дорогих ему людей.



О МЕТОДАХ РАБОТЫ ФОТОГРАФА

С. ИВАНОВ

Фотография — сравнительно молодое искусство. Теория ее развита еще недостаточно. В частности, нет полной ясности в вопросе о методе работы фотографа-художника, фотографа-журналиста и т. д.

Эта проблема неоднократно обсуждалась в Центральном Доме журналиста и в крупных коллективах фотографов-художников. Но к единому мнению пока прийти не удалось. Мнения расходятся.

Публикуя статью ленинградского фотографа С. Иванова, журнал «Советское фото» открывает на своих страницах дискуссию о методах работы фотографа.

Мы приглашаем всех желающих высказаться по затронутым в статье вопросам.

Задача настоящей статьи — поговорить о творческом процессе в фотографии, познакомить с этим процессом, как он нам представляется, и друзей и критиков фотографии, показать, в чем он сходен и чем отличается от творческого процесса в других видах изобразительного искусства.

Можно утверждать, что творческий процесс в любом виде изобразительного искусства происходит так. У художника возникает замысел как следствие размышлений, основанных на наблюдениях, на прочитанном или рассказанном кем-то случае из жизни. Затем художник разрабатывает умозрительно намеченную тему: это процесс сочинения сюжета, результат которого зависит как от общего культурного развития автора, включая его мировоззрение, так и от режиссерских способностей, творческой выдумки, художественного вкуса, эстетического такта автора.

Под эстетическим тактом следует понимать обостренное чувство правды в художественном изображении, меру допустимого и недопустимого в произведении искусства, нетерпимость к фальши.

Мировоззрение советского художника находит отражение не только в содержании его произведения, его народности, партийности, но также и в формальной его стороне.

И естественно, что метод социалистического реализма, понимаемый не как ограничение, а как развитие широких творческих возможностей, является методом работы любого советского художника, включая и фотографа.



Фото 1. У книжного киоска

Фото С. Иванова

Сочинение сюжета включает разработку композиции будущего изображения, так как художник мыслит конкретными элементами изображения.

Последующий процесс заключается в уточнении композиции по частям, в поисках деталей, в проверке частей будущего изображения путем работы над эскизами.

Когда все в будущем произведении для автора ясно, он может переходить от подготовительного периода своей работы, который, по существу, является основным (подготовительным он является по отношению к исполнительскому периоду), к периоду исполнения произведения, его материального осуществления. В этом периоде бывают частичные изменения композиции, уточнения. Ведь творческая мысль продолжает работать и в периоде исполнения.

Так протекает творческий процесс почти у всех работников искусств. Но вряд ли эти сложные методы работы нужны фотокорреспондентам газет. От них требуется чаще всего быстрая и точная информация, газетная заметка, а не художественная фотография.

Другие возможности у фотокорреспондентов журналов. Перед ними стоят уже иные задачи. Они имеют несколько дней на подготовительную работу, поэтому мо-



Фото 2. День Победы 9 мая 1945 года в Москве

Фото А. Устинова

гут иногда применять сложные методы работы.

То же самое можно сказать и о фотографах — авторах альбомов, открыток, об иллюстраторах книг, участниках выставок: они имеют возможности и должны применять сложные методы работы, поскольку их долг — не только разрабатывать сложную тему, но и осуществлять ее в художественных образах.

ки. Совершенно очевидно, что оперативность, неожиданность, репортажность съемки при этом теряется. Пока не изобретена пленка громадной чувствительности, возможности снимать жизнь «на лету» ограничены. Это — во-первых.

А во-вторых, съемка жизни без вмешательства фотографа в большинстве случаев не дает вполне удовлетворительного результата.

Фото 3. Пейзаж с копнами



Некоторые скажут: какой смысл для фотографа пользоваться методами работы, сходными с методами, установившимися в других областях художественной деятельности человека? Ведь фотограф может «схватывать» жизнь, что называется, на лету.

Действительно, фотограф может это делать. Но технически это осуществимо только при наличии сильного освещения, иначе говоря — на улице, под открытым небом. По нашему мнению, применение импульсной лампы для моментальных съемок в помещениях дает неудовлетворительные результаты. В данном случае для получения хорошего негатива нужны две-три импульсные лампы, удаленные от аппарата. Следовательно, нужны помощники.

Вот пример. В итоге полуторачасового наблюдения за жизнью на перекрестке улиц мной было сделано несколько снимков. Но ни один из них я бы не назвал своей удачей: то фон был невыразительным, то портила все дело нерабочая поза продавщицы книжного киоска на переднем плане (фото 1). Надо было предупредить продавщицу о съемке, и тогда очевидно, снимок получился бы более интересным.

Все же, несмотря на свои недостатки, способ съемки жизни «врасплох» применяется сейчас очень широко. И не только в хроникальном и спортивном репортаже. В практике работы фотокорреспонденты приобретают особую сноровку: быстро ориентироваться в происходящих явлени-



Фото 4

ях, мгновенно определять удачную точку съемки, выжидать лучшую композицию из движущихся компонентов, мгновенно оценивать художественную ценность ситуации и т. д.

Этот наиболее распространенный в условиях натурного или искусственного освещения метод работы фотографа можно назвать методом хроникальной съемки или съемки экспромтом.

Образцом таких работ может служить снимок А. Устинова «День Победы 9 мая 1945 года в Москве» (фото 2).

* *
*

Фотография имеет свои специфические особенности — положительные и отрицательные. Положительными являются возможности применения нескольких творческих приемов работы. Отрицательной особенностью является сложность, а иногда и невозможность иметь одновременно все элементы композиции при натурной съемке.

Другой метод работы фотографа заключается в длительном наблюдении, когда для осуществления намеченного сюжета он остается на месте съемки в течение нескольких дней.

Чаще всего длительное наблюдение требуется в том случае, когда хочется получить изображение городского или сельского сюжета с выразительным рисунком облаков или вечернего пейзажа, освещенного низкими лучами солнца, на фоне темного грозового неба.

В самом начале XIX века итальянец Гонзаго искусственно создавал характерные для русской природы пейзажи в одном из районов Павловского парка, неподалеку от Петербурга (фото 3). Попробуйте повторить этот пейзаж теперь с приблизительно сходным состоянием неба. Для этого потребуется очень длительное наблюдение за природой.

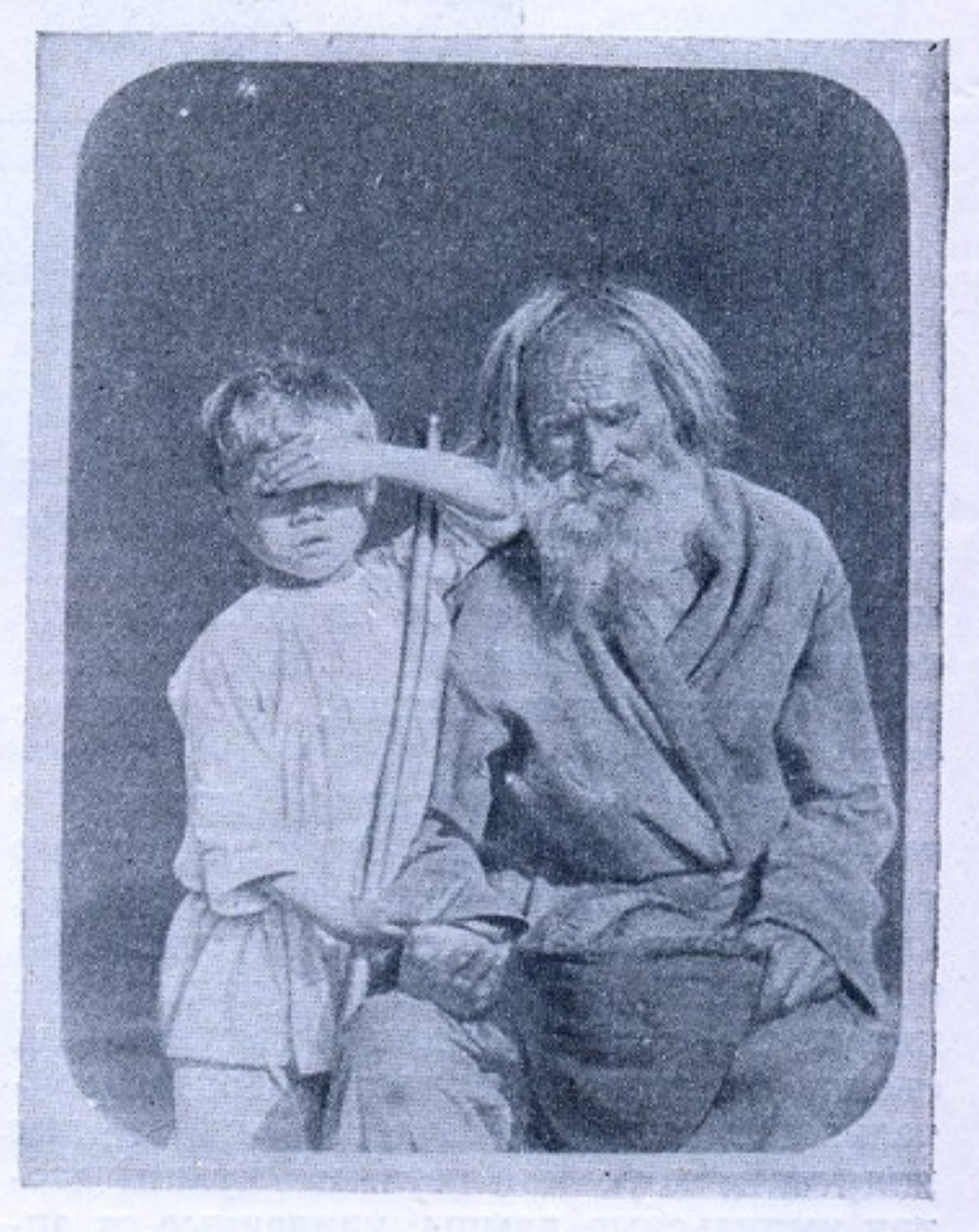
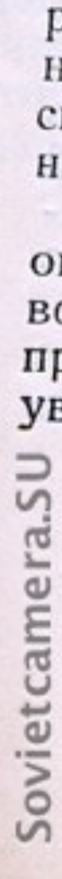


Фото 5



* *
*

В истории русской светописи существуют примеры, показывающие образцы творческой разработки темы. Вот три фотографии А. О. Карелина (фото 4, 5, 6), работавшего в конце прошлого столетия в Нижнем Новгороде. Одна из них (фото 4) изображает старика нищего, стоящего перед женщиной, открывшей дверь; справа — сидящий бесцельно мальчик. Сюжет намечен, но не разработан: фигуры статичны, не связаны друг с другом. Композиция неинтересна, так как в ней нет действия и остроты положений (нет противоречий — контраста бедности и достатка).

Автор не был удовлетворен своей работой. Он понял, что не разработал тему, не подобрал нужных для нее натурщиков. И вот он ищет новых натурщиков. На фото 5 мы видим, что нищий живописен своим благообразным лицом (влияние религиозных тем, господствовавших в Академии, в которой учился Карелин в 1856—1861 годах). Действующие лица расположены по-другому.

Но и этот вариант не удовлетворил автора. В третьем снимке (фото 6) неопределенную по социальной характеристике женщину уже сменяет нарядно одетая молодая барыня. А на мальчика-поводыря, который изображен на одной из фотографий в белой рубахе, надевается темный пиджак, чтобы получить контраст в костюмах.

Нищие в темных одеждах сидят на фоне белой стены. Барыня в светлом костюме, входя в дверь, протягивает в сторону нищего руку с подаянием. Правая часть ее фигуры оказывается на фоне черного провала открытой двери. Динамика композиции достигнута полуоборотом головы и протянутой руки барыни, фигура которой расположена спиной к зрителю. Темное пятно головы барыни выделяется на светлом фоне стены. Композицию объединяет тень на переднем плане.

В окончательном варианте фотографии оправданно положение мальчика как поводыря. Прием выделения фигур фоном правилен. Живописность фигуры барыни увеличена раскрытым зонтиком, сложной прической, шляпой с цветами и серым пятном плаща, накинутого на протянутую руку.



Фото 6

Фигура барыни социально подчеркнула основной смысл происходящего действия.

Таким образом, тщательная разработка сюжета и организация всех элементов композиции привела к большому творческому успеху: это фотографическое изображение является полноценным художественным произведением, которое не сможет оспорить ни один противник искусства фотографии.

Данный пример показывает, что не орудие труда, не технология играет роль в создании художественных произведений, а хорошее сочинение, творческая разработка сюжета, исполнительское мастерство автора, обладающего художественным вкусом.

Метод работы Карелина — третий творческий метод работы фотографа, метод постановки или одновремен-

ной организации всех элементов композиции в натуре.

Этот метод не должен быть самоцелью в работе фотографа, но научиться владеть им следует.

* *
*

Что легче сделать: фотографию или рисунок одного и того же сюжета? Большинство ответит: конечно, легче сделать фотографию.

Действительно, ремесленнически зарегистрировать случайный сюжет легче фотоаппаратом, чем в рисунке. И наоборот: создать художественную композицию в рисунке гораздо легче, чем при помощи фотоаппарата.

Объяснение простое: художник может, создавая композицию, зарисовывать сюжет по частям, в разное время, соединяя элементы композиции, находящиеся в натуре в разных местах; кроме того, некоторые художники обладают способностью



Фото 7. П. Ангелина с детьми

Фото Г. Зельмы

рисовать и без натуры, по памяти, или пользуясь своей богатой фантазией (блестящий пример — гравюры Доре).

Художнику легко придать сюжету любой характер освещения, независимо от натуры. Он может нарисовать любую форму облаков. Фотографу же нужно иметь все части композиции, включая людей, движущиеся машины, рисунок облаков и т. п., перед аппаратом, причем *одновременно*, да еще при определенном, необходимом для художественного впечатления натурном освещении. Вот почему хорошую, действительно художественную фотографию сделать труднее, чем рисунок того же сюжета.

Некоторые имеют совершенно неправильное представление о фотографическом искусстве как о легком, механическом способе воспроизведения натуры. Но что верно для ремесла, то абсолютно неверно для художественной фотографии.

Вот жанровая сценка — «П. Ангелина с детьми» (фото 7) Г. Зельмы. Наивно полагать, что подобную сценку можно снять «на лету». И навряд ли найдется человек, отрицающий необходимость исполнения подобных работ средствами фотографии только потому, что в данном случае применен метод, сходный с методом работы живописца или графика, метод постановки. *Добиваться качественного изображения нужно всеми доступными способами.*

* *
*

Существует, наконец, четвертый творческий способ работы в фотографии, наиболее сходный по своим возможностям с рисунком: *метод монтажа или впечатывания частей изображения в общую композицию.* Этот способ дает возможность фотографировать сюжет по частям, а затем соединять их в одну композицию. Здесь есть трудности: нужна точная подгонка частей изображения, их тональностей, контрастов, и, конечно, должно быть выдержано единство направления света.

Впечатывание сложнее монтажа: все части изображения во время проявле-



Фото 8. Вечерняя прогулка

Фотомонтаж С. Иванова

ния отпечатка должны одновременно проявиться до одинаковой тональности.

Пример монтажа из двух частей — фона и портрета — показан на фотографии «Вечерняя прогулка» (фото 8). Сюжет, снятый на случайном, не подходящем фоне, перенесен на другой фон. Монтаж и впечатывание находят применение в плакате и рекламе.

* *
*

Съемкой творческий процесс фотографа не заканчивается. Съемка только фиксирует всю невидимую творческую работу фотографа, произведенную им в подготовительном периоде. Теперь встает задача химической обработки пленки, причем такой, которая обеспечила бы возможность получения художественного, а не только технически правильного изображения. Нужно подчеркнуть, что технические процессы в художественной фотографии являются важной составной частью всего творческого процесса. Они создают ласкающие глаз тональные особенности фотографического изображения, вызывают у зрителей эмоции.

Технические процессы требуют точности. Исключается работа не свежеприготовленными растворами. Проверяется их температура. Ведется запись времени начала обработки. Высчитывается время окончания обработки. Это время проверяется по записям, а не устным отсчетом, в котором легче ошибиться.

Художник-фотограф должен на всех технических этапах вести борьбу с контрастностью изображения. Выбор сорта пленки, выдержка при съемке, рецепт проявителя, его температура, укороченное время проявления, источник света в увеличителе (сила, прозрачность, матовость, молочность стекла лампы, регулировка лампы), чувствительность и контраст бумаги, ее фактура, рецепт и температура проявителя для бумаги — весь этот арсенал технических средств должен быть учтен, если вы хотите получить художественное изображение. Словом, техника должна быть подчинена творческим целям.

Один из последних творческих процессов — печатание изображения. Иные думают, что это сугубо техническое дело. Ничего подобного! Процесс увеличения изображения на бумаге повторяется несколько раз, так как суть не в получении технически правильного результата, а в том, чтобы изображение стало эмоциональным. Кроме того, для каждого изображения существует лучший размер, определяемый практически.

В данной статье я не касаюсь специфических вопросов цветной фотографии.

ПОГОВОРИМ О ФОТОРЕПОРТАЖЕ

ВИДЕТЬ НОВОЕ

Е. ЧЕРНЕЦКАЯ

Вряд ли есть необходимость говорить об огромной роли фоторепортажа в газете. Ведь фотоснимок нередко воздействует лучше, чем иная корреспонденция. Мы знаем, например, как ценят трудящиеся опубликованный в газете портрет. Он, действительно, удваивает их силы. Мы знаем также, что фотообвинение действует порой сильнее, чем критическая статья.

Велико значение фоторепортажа и в пропаганде передового опыта.

Но тем досаднее, что на страницах газет довольно часто появляются серые, невыразительные, беспомощные снимки. Одна из причин этого — невысокий уровень профессионального мастерства некоторых фотокорреспондентов. У нас в Смоленске в трех газетах работают три штатных фотокорреспондента. Кроме них есть еще 4—5 внештатных работников. Все они, как говорится, варятся в собственном соку. В послевоенные годы никто из фотокорреспондентов не бывал ни на курсах, ни на семинарах, ни на совещаниях по обмену опытом работы. А это крайне необходимо.

Очень бедна тематика тех фотоснимков, которые мы печатаем в газетах. Об этом можно судить, например, по снимкам, опубликованным в нашем «Рабочем пути». Это или производственные фотоснимки (крайне однообразные), или фотографии, отображающие те или иные работы в колхозах (сев, уборка и т. п.).

Смотришь на эти снимки и невольно думаешь: наши фотокорреспонденты боятся оторваться от привычной темы, плохо видят новое в жизни.

В ноябре прошлого года в нашей смоленской газете появилась рубрика «Колхозная новь», под которой печатаются фотоснимки с небольшими текстовками. Они показывают то новое, что происходит в колхозной деревне за последнее время. Свинарка — заочница сельскохозяйственной академии; получившие отпуск доярки; пенсии престарелым колхозникам; межрайонная строительная организация; библиотека в колхозе; строительство жилых домов силами колхоза — таковы темы этого фоторепортажа.

Начинание, по-моему, хорошее и интересное. Но мы не смогли пока зажечь творческий огонек у своих фотокорреспондентов. Все темы фоторепортажа были предложены литературными сотрудниками редакции. А фоторепортеры пока еще только являются техническими исполнителями.

Часто наши фотокорреспонденты бывают в колхозах, совхозах, МТС. И они могли бы при ином отношении к делу увидеть и запечатлеть на пленке много интересного.

Думается, что, читая журнал «Советское фото», фотокорреспонденты смогут лучше видеть жизнь. Они, очевидно, научатся все же находить и ярко отображать новое, передовое.



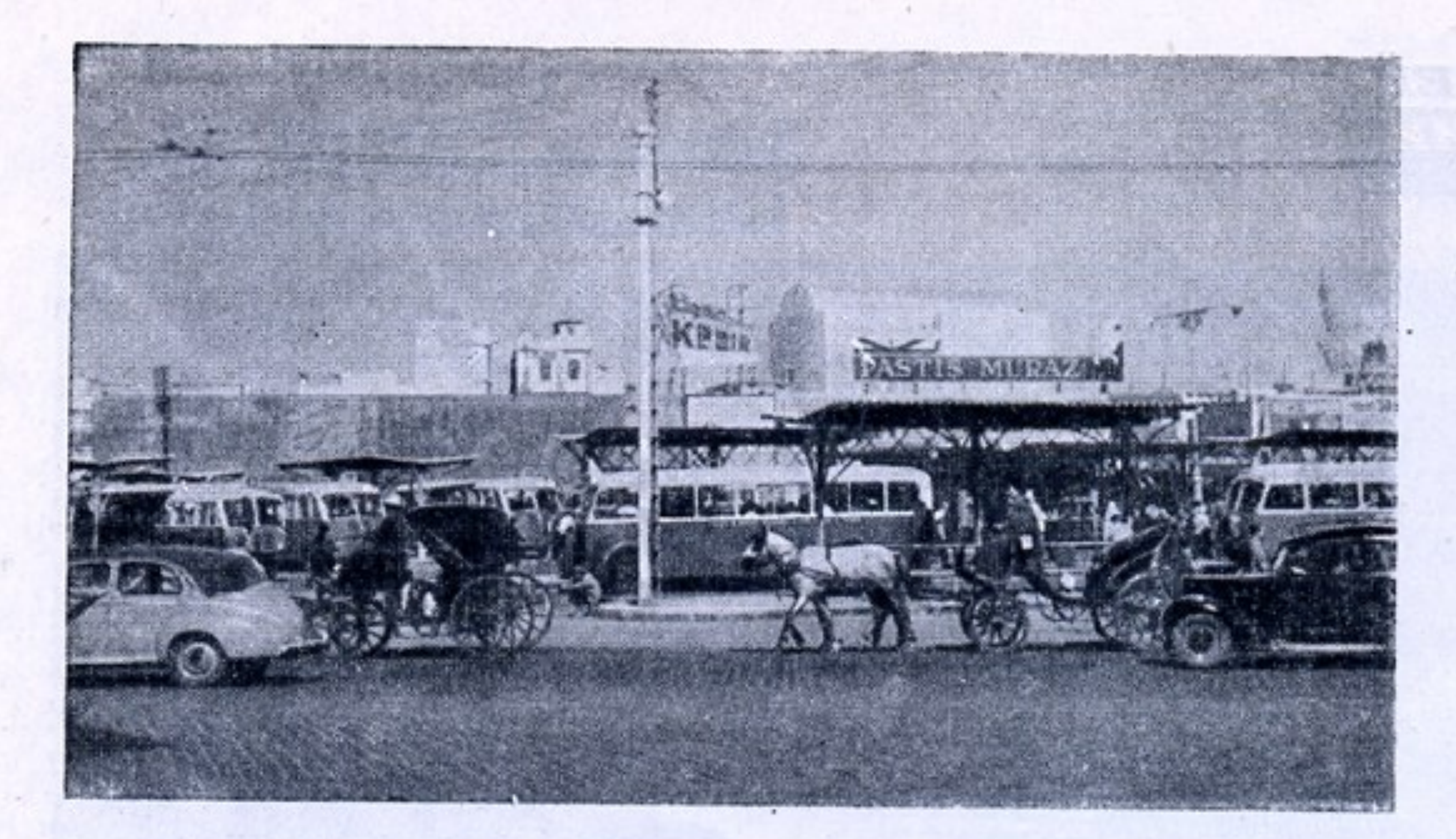
Одна из центральных улиц (авеню) Касабланки, расположенная в той части города, которая населена богатыми людьми. Вдали видно здание отеля

С ФОТОАППАРАТОМ ПО АФРИКЕ

И. ГЕРАСИМОВ, академик

Фото автора

Время, в которое мы живем, отмечено событиями громадного исторического значения. Под влиянием коренных преобразований, происшедших в политическом и экономическом укладе жизни в социалистических государствах, во всех колониальных странах мира бурно развивается национально-освободительное движение. Этим движением охвачены и арабские и негритянские



Деловые улицы Касабланки.

На первом снимке виден густой поток смешанного городского транспорта различного типа. Здесь можно встретить и новейшие троллейбусы и ветхозаветных извозчиков.



На втором — заснят людской поток. Сравните эти две фотографии со снимком широкого авеню в богатой части Касабланки, помещенным на предыдущей странице. В одном случае на фотографиях запечатлена бурная уличная жизнь — простой трудовой народ оживленно обсуждает последние политические и деловые новости; в другом — на снимке пустота и порядок; возле особняков колониальных господ не видно людей, и жизнь там спрятана за глухими заборами.



На улице маленького алжирского городка у границы Сахары.

Начало каменистой пустыни. Караван, кочующий в поисках временной работы. Из северных прибрежных районов страны семья алжирского батрака едет в Сахару, чтобы принять участие в сезонном сборе фиников в пустынных оазисах.



Придорожный отель в глубине пустыни Сахары. На ступеньках отеля — участники геологической экскурсии. Фотография сделана в знойный летний день, что видно по очень короткой тени от финиковой пальмы.





Негритянская деревня в окрестностях Дакара; эти хижины-шалаши, сделанные из бамбука и пальмовых листьев, хорошо защищают жителей от солнца и стремительных тропических ливней; холодных дней здесь никогда не бывает.

На улицах Дакара — столицы Французской Черной Африки; кокетливые жительницы города несут сладости и орехи.



колониальные страны Северной и Западной Африки. Долгое время они принадлежали Франции, но в последние годы некоторые из них приобрели национальную независимость.

Мне довелось посетить ряд этих стран и совершить по их территории путешествие. Моя поездка в Северную и Западную Африку была связана с участием группы советских ученых в Международном геологическом конгрессе, состоявшемся в городе Алжире. В программу работ конгресса входили полевые экскурсии по территории Туниса, Алжира, Марокко и Сенегала (Западная Африка), организованные для ознакомления ученых с географией и геологией этих стран.

В подобных экскурсиях мы, геологи и географы, всегда ведем подробный полевой дневник, в который заносим различные путевые наблюдения. Однако многие из нас наряду с записями в дневниках широко используют и фотографические аппараты. Особенно удобны для ведения «фотографического дневника» современные пленочные фотоаппараты («Зоркий», «ФЭД», «Киев»). Они позволяют делать большое количество снимков в любых условиях путешествия моментально, буквально на ходу, почти не задерживаясь в пути. Длинные ленты многочисленных фотоснимков на долгие годы фиксируют важные наблюдения, события, эпизоды, свидетелем которых был путешественник. Фотография помогает легко восстановить в памяти любую, даже самую незначительную, деталь путешествия.

Предлагаемые вниманию читателей журнала «Советское фото» 8 фотографий были сделаны мной в крупнейшем марокканском городе Касабланке, в пустыне Сахаре, в столице Французской Черной Африки — Дакаре и его окрестностях.

Я фотолюбитель, и поэтому снимки мои не безупречны и с технической и с композиционной точки зрения. Но фотографии эти — безусловно оригинальные; подлинность фотографий и является их главным достоинством.

⟶

Б. ИГНАТОВИЧ
У Эрмитажа

На второй странице
Д. ШОЛОМОВИЧ
Дочь чабана





НАША КОНСУЛЬТАЦИЯ

ТВОРЧЕСТВО ФОТОЛЮБИТЕЛЕЙ

Д. ГРИГОРЬЕВ

Снимки В. Гаврилова (Сталинград). 1. **«Мамин день — 8 марта».** Камера «Зоркий-3». Объектив «Юпитер-12». Диафрагма 5,6. Выдержка 1/5 сек. Пленка «Изопанхром», 90 единиц ГОСТа 2. **«Широкие горизонты».** Выпускники Судостроительного техникума Сталинграда в общежитии. Камера «Зоркий-3». Объектив «Юпитер-8». Диафрагма 8. Выдержка 1/2 сек. Пленка «Изопанхром», 32 единицы ГОСТа. Комбинированное освещение.

Снимок «Мамин день — 8 марта» производит впечатление надуманной примитивной инсценировки. Люди стоят в неестественных, напряженных позах. Посмотрите на мужчину, держащего в правой руке большую коробку, а в левой — маленькую, повернутую так, чтобы были видны часы. Разве не ясно, что только фотограф мог заставить человека принять такую нелепую позу! Позируют, застыв в придуманных положениях,



Мамин день — 8 марта
Фото В. Гаврилова

Широкие горизонты
Фото В. Гаврилова



Портрет девушки
Фото Л. Бергольцева



Девушка с распущенными волосами
Фото С. Дьяконова

и остальные участники группы. Нагромождение праздничных подарков только усиливает впечатление нарочитости и фальши.

Технически снимок выполнен плохо. Чересчур высока контрастность белых и темных пятен изображения Отсутствие полутонов делает малопонятными отдельные части снимка Что, например, держит в руке девочка? Оказывается, как поясняет автор, это — выпиленная лобзиком полочка. Цветы и вышитая дорожка также превратились в неразборчивые белые пятна

В результате съемки короткофокусным объективом рука, которой обнимает мать девочку, получилась сильно увеличенной.

Глубокая чернота фона и всех темных участков изображения придали снимку мрачную окраску, не соответствующую теме.

Снимок «Широкие горизонты» не отображает темы. Мрачен общий колорит. Застывшие фигуры девушек, молодых людей, особенно выпускницы, собирающейся в дорогу,— ничто не говорит об энтузиазме молодежи, вступающей в новую жизнь Черные фигуры неумело расставлены в статичных, напряженных позах.

Как и в первом снимке, низка техника исполнения. Беспорядочно нагромождены черные и белые пятна. Неумелый показ деталей делает многое на снимке загадочным. Что, например, держит в руке сидящий молодой человек?

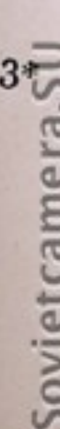
Автор производил съемки аппаратом «Зоркий-3» со сменной оптикой. Это открывало перед ним большие возможности, но он не сумел их использовать. Так снимать нельзя! Вместо серьезной работы над темой и творческих поисков автор увлекся примитивной инсценировкой Снимки — наглядный пример ремесленничества в фотографии.

Снимок Л. Бергольцева (Москва) **«Портрет девушки».** Камера «Киев». Объектив «Юпитер-11». Диафрагма 5,6. Выдержка $^1/_{50}$ сек. Пленка «Изопанхром» 90 единиц ГОСТа.

Снимок производит хорошее впечатление. Видно, что автор поработал над его композицией. Неплохо выбран поворот головы и точка съемки. Однако освещение оставляет желать много лучшего Неприятно действует путаница в тенях. Из-за низкого расположения правого от зрителя источника света верхняя губа получилась нечеткой и появилась глубокая тень на нижней части лица.

Следует помнить, что свет, направленный

3*



В пионерский лагерь
Фото А. Левина





На этюде
Фото Б. Татаринова

снизу вверх, почти всегда деформирует лицо и часто придает ему неестественное выражение.

Снимок выполнен в спокойных серых тонах, характерных для портрета. Видимо, автор уже владеет фотографической техникой. Но в освещении и повороте головы чувствуется стремление подражать профессиональным штампам.

Снимок С. Дьяконова (Москва) **«Девушка с распущенными волосами»**. Камера «ФЭД-2». Объектив «Юпитер-9». Диафрагма 2. Выдержка $^1/_{25}$ сек. Пленка «Изопанхром». 90 единиц ГОСТа.

Этот портрет гораздо слабее предыдущего. Композиция его неуравновешена. Волосы на снимке, как говорится, «не обыграны», неудачно освещены, хотя и занимают в кадре достаточное место.

Крайне неудачно выбран фон. Он не только отвлекает внимание своей пестротой, но и сливается с волосами.

Неудачно также расположены источники света. Неприятна резкая тень на левой стороне носа. Освещенный правый глаз и затененный левый делают лицо асимметричным. Блик на правой стороне лица (у рта) сливается с светлым пятном на фоне. Это ослабляет задуманный эффект — отделить контровым светом лицо от фона.

Советуем автору уделять больше внимания композиции кадра. Обрезав этот же снимок по указанным линиям и удалив серое пятно внизу справа, можно повысить выразительность портрета.

Снимок Б. Татаринова (Москва) **«На этюде».** Камера «Икофлекс», 6×6 *см.* Объектив «Тессар» 1:3,5. Диафрагма 8. Выдержка $^1/_{25}$ сек. Пленка «Изопан Агфа», 17 ДИН.

Снимок относится к категории «пейзажа с людьми». Он может служить примером правильного подхода к решению темы. Автор верно выбрал точку и момент съемки. Он сфотографировал художников во время работы, не заставляя их позировать. Отсюда естественность, правдивость снимка. Посмотрите, как живы и совершенно различны движения каждого из художников. Несмотря на то, что художники сняты «со спины», их фигуры характерны и выразительны.

Композиционно снимок также решен правильно. Темные стволы деревьев, нависшие ветки и даже трава с опавшими листьями не просто обрамляют беседку и фигуры художников, а выделяют их, подчеркивают, делают более выразительными.

Технически снимок выполнен грамотно. Детали переднего и заднего планов хорошо проработаны. Правильно использована глубина резкости — смягчены линии заднего плана.

Снимок А. Левина (Ленинград) **«В пионерский лагерь».** Камера «Зоркий-3». Диафрагма 8. Выдержка $^1/_{25}$. Пленка «Изопанхром», 90 единиц ГОСТа.

И в этом случае автор сумел обойтись без инсценировки. Снимок приятен своей непосредственностью, простотой. Очень выразительны фигуры родителей, заглядывающих в окна, особенно женщины во втором окне слева.

Технически снимок сделан вполне удовлетворительно.

Снимок И. Смирнова (Воронеж) **«..И скучно, и грустно...».** Камера «Контакс». Диафрагма 4. Выдержка $^1/_{100}$ сек. Пленка «Изопанхром», 65 единиц ГОСТа.



...И скучно, и грустно...

Фото И. Смирнова

Автора следует похвалить за выразительный снимок, выполненный на высоком техническом уровне.

Обращаем внимание читателей, интересующихся съемкой животных в неволе, на некоторые характерные особенности этого снимка. Автор сделал правильную наводку на фокус. Поэтому резко выделяются только прутья клетки, лапы обезьяны и ее мордочка. Хорошо подчеркивает фигуру животного мягкий размытый фон.

Прутья клетки «пересекают» голову обезьяны. Автор с большим умением выбрал их расположение. Даже небольшое смещение прутьев вправо или влево испортило бы снимок.

КАК ГОТОВИТЬСЯ К ВЫСТАВКАМ

Ю. ЕРЕМИН

В 1946 году предполагалось организовать Всесоюзную фотографическую выставку. Групком творческих фотоработников обратился к Юрию Петровичу Еремину — члену групкома с просьбой провести на заседании творческой секции беседу «О подготовке к фотовыставке». Беседа состоялась 27 марта 1946 года. Юрий Петрович провел ее с большим подъемом и, как всегда, увлек слушателей.

Эту беседу почти дословно записал находившийся на заседании секции Г. Я. Артюхов. Его запись внимательно прочитал Ю. П. Еремин. Он сделал свои поправки и в заключение сказал:

— Готовая статья для журнала! Только журнала-то у нас нет...

Мы не разделяем некоторых взглядов Ю. П. Еремина, от которых он и сам в последние годы отошел. Но это не мешает нам признавать его яркий талант, его выдающееся мастерство. Многократные его выступления на отечественных и зарубежных выставках и в фотосалонах придают особый интерес высказываниям и советам Ю. П. Еремина. Нам кажется, что с ними полезно ознакомить широкий круг фотолюбителей и профессионалов, тем более теперь, когда предстоит большая молодежная фотовыставка, организуемая в честь VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов.

Приводим запись беседы Ю. П. Еремина с небольшими сокращениями.

У нас сегодня заседание творческой секции. Чем отличается творческая работа от ремесленной? Ремесленник угождает заказчику. Художник — мастер-творец. Он работает, чтобы осуществить свой художественный замысел. В эту работу художник вкладывает максимум своего труда, энергии, вкуса, ищет новые пути для достижения задуманной цели. Чтобы творческая работа принесла удовлетворение, ей надо отдать все уменье, все свои знания, все свои силы.

Когда вы приступаете к какой-либо работе, то прежде всего надо уяснить себе, для чего вы это делаете и какую преследуете цель. К любой работе можно подойти так, что кроме заработка она даст и художественное удовлетворение.

Всегда можно найти такие сюжеты, та-

кие объекты, которые вас заинтересуют, над которыми можно поработать, которые можно художественно подать. А если у вас появится интерес к сюжету, если вы поставите перед собой определенный художественный замысел, то ваша работа приобретет творческий характер.

Приступая к такой работе, надо не только найти сюжет снимка, надо еще наметить композицию и выбрать освещение. Иногда бывает необходимо приходить к объекту не один раз, а в различные часы, прежде чем удастся уловить условия освещения, при которых он наиболее интересен.

Когда я снимал Гурзуф сверху, я заметил, что он особенно интересен при легком тумане. В Крыму туман бывает не часто. Мне пришлось долго выжидать такой случай. А когда я его дождался, то туман рассеялся так быстро, что я успел сделать только один снимок. Но он был удачен. Я получил удовлетворение, ибо осуществил свой замысел [1].

Снимая, надо отчетливо представлять себе сюжет в его окончательном оформлении — так, как он будет напечатан.

Имея негатив, надо стараться получить от него максимум задуманного. Здесь может помочь многообразие приемов позитивного процесса.

Кадрирование — выбор основного содержания изображения — является очень ответственным моментом. Не надо гнаться за всем. Иногда умелый выбор части изображения делает снимок более выразительным. Надо устранять все лишнее. Надо напечатать, посмотреть, подумать, оценить, что в изображении основное, впечатляющее, а что второстепенное, мешающее, притупляющее остроту восприятия. Не надо забывать, что в ряде случаев может помочь смягчение слишком резких линий. Не следует при съемке пренебрегать мягкорисующей оптикой. При ее помощи можно получить замечательные эффекты.

[1] Позднее Ю. П. Еремин рассказывал, что в первый раз туман над Гурзуфом он увидел случайно, выйдя из дома без аппарата. После этого он десять дней подряд каждое утро поднимался на выбранный им пункт, пока, наконец, дождался тумана (*Г. А.*)

Выбрав окончательно кадр, можно приступить к увеличению. Но здесь возникает вопрос о размерах увеличений для выставок.

Я предостерегаю против увлечения «гигантоманией». Размеры ничему не помогут. Наоборот, кто не умеет сделать выразительным отпечаток 18×24, тот большое увеличение сделает еще хуже. 30×40—24×30 — вот основные «выставочные» размеры. Это подтверждает многолетний опыт фотовыставок и салонов как у нас, так и за границей.

Фотография — искусство малых форм. У фотографии свои особенности, свои приемы. Чтобы почувствовать их, чтобы полностью их воспринять, фотографию надо смотреть вблизи. Это не картина, написанная масляными красками, которую надо смотреть на известном расстоянии. Значит, для фотографии нет надобности в больших размерах.

У фотографии свои средства воздействия на зрителя. Следовательно, не подражайте ни рисунку, ни живописи, ни гравюре. В этом отношении я противник бромойля, гумми и тому подобных способов, ближе всего относящихся к полиграфии. Фотография обладает неисчерпаемым богатством нюансов света и тени. Бромистая бумага в состоянии их передать, и нет надобности в дополнительных ухищрениях. Чистая фотография наиболее выразительна.

Конечно, интересно показать подражание гравюре, офорту и т. д. Но увлекаться этим не следует, тем более если мастер не владеет в совершенстве техникой офорта и гравюры.

Надо очень хорошо знать технику рисунка, чтобы подражать ему. У нас был замечательный фотомастер Трапани. Он был хорошим рисовальщиком, учился в художественном училище. Поэтому-то его фотографии в графическом стиле и были действительно совершенными. Но это был результат постоянной, упорной работы над изучением той техники, которой он хотел подражать.

Не увлекайтесь огромными увеличениями. Они просто не доходят до зрителей. Желание «поразить размерами» по большей части приводит к печальным резуль-

татам. Мы видели на ВСХВ [1], что именно дали увеличения фотографий до 2—3 метров, да еще при беззастенчивой ретуши. От фотографии там уже ничего не осталось. Не в размере дело. Надо, чтобы фотография была выразительной. А размер должен быть таким, чтобы удобно было подойти к снимку, полюбоваться им, рассмотреть его.

И в живописи размеры больших полотен вызываются часто чисто внешними условиями, например, когда фреска должна занять определенную стену. Но наряду с этим живопись знает другие формы — миниатюру, не менее выразительную и художественную.

Для выставки нельзя делать одно увеличение. Постоянно приходится делать не одно, а несколько увеличений. Тогда можно добиться задуманного эффекта.

Оформление, наклейка — тоже важные вопросы. Белый фон, широкие поля давно были предложены мною. Однако оформлять снимки только так — не обязательно. Для некоторых вещей это подходит, а для других может и не подходить. Но какая-то рамка должна быть.

Рама, бланк, паспарту нужны, чтобы изолировать произведение от окружающей среды. Нужно, чтобы посторонние вещи не мешали зрителю сосредоточиться на снимке. Может быть, иногда достаточно будет узкого кантика. Надо избегать неприятного стандарта. Каждая вещь должна быть оформлена индивидуально, сообразно ее содержанию.

У одного автора снимки могут быть оформлены одинаково. Но недопустимо одинаковое оформление всей фотовыставки. А такие тенденции у нас наблюдались.

Самое простое оформление — белые широкие поля. Шрифт, надписи должны быть скромными, небольшими, чтобы они не бросались в глаза. Лучше всего карандаш или жидкая тушь.

Техника печати должна помогать выявлению главного. Приглушение ярких пятен, ослабление фона и т. д., но не подрисовка, не ретушь, в которой заметна чуждая техника.

Моя беседа была рассчитана на начинающих, но я вижу, здесь присутствует много опытных мастеров,— что же, и «старикам» иногда не мешает напомнить о необходимости тщательной работы над своими произведениями.

[1] ВСХВ 1939 и 1940 гг.

ПРИМЕНЕНИЕ МОНОКЛЯ В МАЛОФОРМАТНОЙ КАМЕРЕ

А. АБРАМОВ

Фото автора

Появление анастигмата впервые позволило получать предельно резкое изображение по всему полю снимка. На фотографиях, снятых анастигматом, был виден каждый волосок.

Такие снимки удивляли друзей фотографов, но не всегда радовали самих фотографов-художников. Именно в то время живописцы начали применять термин «фотография» по отношению к тем картинам, на которых чрезмерно тщательно были выписаны детали.

Фотографы-художники обратили внимание на прототип объектива — простую неисправленную линзу-монокль, и стали использовать ее на практике. Наряду с этим в позитивном процессе был применен бромомасленый способ, расширявший возможности автора во время печати. Больших успехов в этой области достигли наши советские мастера, в том числе Н. П. Андреев, которому неоднократно присуждались высокие награды на международных выставках.

Монокль с его способностью блестяще передавать главное, «убирать» второстепенное и мягко рисовать натуру, заставлял порой забывать о его недостатках.

В наши дни, когда у нас имеются малоформатные камеры, новые фотоматериалы, просветленные объективы и, наконец, цветная фотография, мы как-то забыли о применении монокля. В самом деле, при современных увеличениях с малоформатных негативов всех интересует проблема скорее максимальной резкости, нежели мягкости. Однако стоит ли теперь совершенно отказываться от применения монокля?

Оказывается, если применить монокль в малоформатной камере, с его помощью можно получить отличные изображения.

Поскольку в большой камере монокль дает неразномерность в рисунке и освещенности от центра к краям кадра, сфера его применения была ограничена. Практиковался только портрет, где этот недостаток иногда скорее полезен, чем вреден.



Женский портрет

В малоформатной же камере небольшая площадь кадра практически получает более равномерную освещенность и резкость изображения.

А. РОДЧЕНКО
Портрет А. Довженко
→

ов

ра

пло-
равно-
жения.

ЧЕНКО
аженко
→






3
LTSR
3

Пейзаж



Благодаря этому сфера применения монокля расширяется.

Съемка пейзажей большой камерой с моноклем затруднялась обычно из-за малой глубины резкости. Увеличение же диафрагмы неизбежно устраняло мягкость изображения.

На современных сенсибилизированных фотоматериалах моноклем можно снимать без поправки на хроматическую аберрацию, если пользоваться желтым или оранжевым светофильтром. Однако поправка необходима, если почему-либо нужно сделать съемку без светофильтра.

У монокля основной рисунок резок, пожалуй, не менее, чем у любого исправленного объектива. Это хорошо видно при увеличении. Размытость же вызывается наличием типичного для монокля ореола вокруг светлых линий изображения. Ореол придает снимкам особую прелесть. При недодержке ореол почти исчезает, изображение становится максимально резким. Наибольший ореол получается при передержке.

Обычно я применяю плосковыпуклую линзу с фокусным расстоянием около 7,5 *см* и диаметром 24 *мм*.

Мною были испробованы также двояковыпуклая и выпукло-вогнутая (очковое стекло) линзы, которые дают хорошие результаты с фокусом от 7 до 10 *см*. На женском портрете видна нормальная экспозиция в средней части портрета и передержка у освещенной части лица. Виден также типичный ореол, даваемый моноклем. Портрет лишен подробностей и не нуждается поэтому в ретуши. Снимок сделан в помещении камерой «Спорт» с плосковогнутой линзой.

Пейзаж снят той же камерой и линзой с желтым светофильтром ЖС-17 на пленке «Панхром», диафрагма 8, выдержка $^1/_{200}$ сек.

С. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ
Баскетбол
←

ТЕХНИКА ФОТОГРАФИИ

ЭЛЕКТРОСТАТИЧЕСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

А. ФРОЙМАН

Около ста пятидесяти лет назад француз Нисефор Ниепс пришел к мысли, что можно получить изображение в камере-обскуре на веществе, изменяющемся под действием света. Эта идея, разработке которой Нисефор Ниепс посвятил всю жизнь, положила начало фотографии.

Мы часто не осознаем, насколько изменились условия научного исследования, обучения, промышленного производства, распространения информации, да и быта в результате изобретения и развития фотографии.

В древнейшей из наук — астрономии — применение фотографических методов расширило границы доступной нашему исследованию части Вселенной, открыло пути изучения состава солнца и звезд, физических условий на поверхности других планет и т. п. В настоящее время фотографические методы астрономических наблюдений практически вытеснили наблюдения через телескоп.

Трудно даже кратко перечислить те достижения современной физики, которые стали возможны только благодаря использованию фотографии. Применение фотографических методов привело к возникновению новых областей науки: физики рентгеновских лучей, рентгеноструктурного анализа, спектрального анализа, радиографии и других.

Наше время называют началом атомной эры. Однако не только открытие явлений радиоактивности было осуществлено при помощи фотографической пластинки, но и все дальнейшее развитие знаний о радиоактивности и строении атомного ядра неразрывно связано с совершенствованием фотографических методов исследования.

Без фотографии не могли бы возникнуть и развиваться такие области физических наук, как электронная микроскопия, методы исследования весьма быстрых процессов и другие.

Не менее велико значение фотографии и для развития археологии, биологии, геологии, медицины.

На фотографических и фотомеханических методах основана вся современная полиграфическая техника.

В картографии фотография применяется не только при составлении и размножении карт, но и при аэрофотосъемке и последующем трансформировании аэрофотоснимков.

Отраслью фотографии является и кинематография, играющая огромную роль как в научных исследованиях, так и в нашей повседневной жизни.

Успехи современной фотографии достигнуты на пути, который наметил в своих первых работах Ниепс, — на пути использования химических действий света.

В первой четверти прошлого столетия, в те годы, когда Ниепс начинал свои работы, оптика уже была самостоятельной наукой. Однако вопрос о природе света не был решен окончательно. Многие, в том числе и Ниепс, считали свет особым невесомым веществом и называли его «световой материей». Все действия света на вещества Ниепс рассматривал как чисто химические. В своей знаменитой «Записке о гелиографии» (1829 г.) Ниепс писал: «Свет как в неразложенном, так и в разложенном состоянии действует на тела химически. Он поглощается, он соединяется с ними и сообщает им новые свойства. Так, он увеличивает естественную плотность некоторых из этих тел; он делает их даже более твердыми и более или менее нерастворимыми, соответственно продолжительности или интенсивности его действия».

На первых порах Ниепс пробовал получать видимые изображения непосредственно на различных светочувствительных веществах. Однако из-за невозможности закрепить изображение он был вынужден воспользоваться асфальтом, который в зависимости от действия на него света

по-разному растворялся в лавандовом масле. В этом методе, получившем название «гелиография», действие света обнаруживалось лишь после проявления изображения растворителем, а закрепление достигалось последующей химической обработкой парами иода или травлением кислотой.

Таким образом, в работах Нисефора Ниепса содержались все основные элементы фотографического процесса:

а) получение светочувствительного слоя,

б) экспонирование этого слоя под световым изображением,

в) проявление фотографического изображения,

г) фиксирование.

Эти элементы фотографического процесса можно проследить и в работах компаньона Ниепса и продолжателя его дела Луи-Жака Дагерра. Дагерр в 1838—1839 годах описал свой способ фотографии, основанный на применении посеребренных пластинок, очувствленных парами иода и проявленных парами ртути. В настоящее время этот способ — дагерротипия — имеет только исторический интерес, но до 60-х годов прошлого столетия он был широко распространен и имел большое значение для развития фотографии.

Так же важны были и работы английского ученого Генри Фокса Талбота над получением изображений на бумаге, покрытой светочувствительным слоем из хлористого серебра. Талбот предложил разделить фотографический процесс на негативную и позитивную стадии. Результаты своих работ Талбот опубликовал в 1839 году, после первых публикаций Дагерра. С этого времени фотография стала привлекать внимание широких кругов исследователей. Началась подлинная история ее развития.

Большой вклад в развитие фотографии внесли и русские ученые и фотографы: Юлий Федорович Фрицше. Всемирно известный творец современной теории фотографического процесса В. В. Лермантов, а также замечательные фотографы А. Ф. Греков, С. Л. Левицкий и другие.

В 1848 году стали применять стеклянные пластины, покрытые светочувствительными слоями из взвеси мельчайших зерен галоидных соединений серебра в яичном белке (альбумине), крахмале или аналогичном нейтральном связующем.

Следующим крупным шагом в развитии фотографии явилось открытие мокрого коллодионного способа, предложенного Скотт-Арчером в 1851 году. На пластинку зеркального стекла Скотт-Арчер наливал слой коллодионного раствора, содержащего смесь растворимых бромистых и йодистых солей. После застудневания коллодионного раствора он погружал пластинку в раствор азотнокислого серебра, в результате чего в слое образовывались светочувствительные галоидные соединения серебра. Пластинку экспонировали в мокром виде и сразу после экспозиции проявляли водным раствором пирогалловой кислоты, а затем фиксировали в водном растворе тиосульфата натрия.

Мокроколлодионный процесс неудобен тем, что пластинки необходимо изготовлять непосредственно перед употреблением и применять их в мокром виде. Поэтому исследователи искали способы получения сухих слоев.

В 70-х годах прошлого столетия появились сухие бромосеребряные пластинки, вызвавшие подлинный переворот в технике фотографии. Они имели значительно большую чувствительность, чем мокрые коллодионные слои. Сухие пластинки постепенно вытеснили почти все другие негативные материалы. Лишь в полиграфии, где необходимо весьма четкое воспроизведение мелких деталей на изображениях большого размера, до настоящего времени применяется мокроколлодионный способ.

В июле 1944 года в радиотехническом журнале «Радио ньюс» было напечатано сообщение об изобретении нового фотографического процесса, в котором нет ни желатиновых слоев, ни галоидных соединений серебра, ни вообще каких-либо химических процессов.

Многие фотографы встретили это сообщение с большим недоверием.

Описание же нового процесса было опубликовано только пять лет спустя в «Журнале Американского фотографического общества».

Что такое «электростатическая фотография!»

Всем известен опыт, помогающий обнаружить силовые линии магнитного поля. Железными опилками посыпают лист толстой бумаги или стекло, помещенное над магнитом. Это простейший наглядный пример «проявления» невидимого изображения силового магнитного поля.

Однако при помощи порошка можно сделать «видимым» не только магнитное поле. Почти двести лет назад, в 1777 году, профессор физики Геттингенского университета Георг Христофор Лихтенберг обнаружил, что, если посыпать мелким порошком заряженную изолирующую пластинку, порошок пристанет только к отдельным участкам ее и образует своеобразные фигуры.

Такие «лихтенберговы фигуры» до настоящего времени часто применяют физики при исследовании распределения зарядов на поверхности изоляторов.

Легко можно получить эти фигуры и таким способом. Из короткой трубки и лоскутка тонкой шелковой ткани изготовляют небольшое сито. Это сито наполняют смесью порошков ярко-желтой серы (так называемого серного цвета) и красной краски — сурика. Затем на поверхности какого-либо изолятора — эбонита или тонкого слоя сплава воска с парафином, нанесенного на металлическую поверхность,— «рисуют» невидимое электростатическое изображение. Изображение наносят металлическим острием, соединенным с маломощным источником высокого напряжения. Можно электризовать небольшие участки поверхности, натирая их сукном или мехом.

Чтобы проявить это скрытое изображение, на него сеют через шелковое сито смесь порошков серы и сурика. Частицы порошков трутся друг о друга и взаимно электризуются. Частицы серы

приобретают отрицательные заряды, а частицы сурика — положительные. Участки электростатического рисунка, несущие отрицательный заряд, будут отталкивать частицы серы и притягивать частицы сурика. Эти участки станут красными. Положительно заряженные места рисунка станут желтыми. Скрытое изображение будет «видимым».

Процессы образования и разрушения скрытого электростатического изображения, которое называют потенциальным рельефом, играют огромную роль в работе электронно-лучевых приборов. Особенно важны эти процессы в так называемых электронно-лучевых трубках с накоплением зарядов. Такие трубки находят все более широкое применение в телевидении, радиолокации, быстродействующих электронных вычислительных машинах и автоматике.

В электронно-лучевых трубках потенциальный рельеф образуется и преобразуется под действием электронного «луча». «Луч», пробегая по «мишени», «записывает» на ней этот рельеф. Легко получить такой же потенциальный рельеф с помощью света, который, попадая на отдельные участки «мишени», вырывает из этих участков электроны и также образует потенциальный рельеф.

То обстоятельство, что скрытое электростатическое изображение может быть создано действием света, и легло в основу электростатической фотографии.

Изобретатель электростатической фотографии инженер Честер Ф. Карлсон сделал первое сообщение о своем изобретении и получил на него патент почти сто лет спустя после публикаций Дагерра и Талбота.

Свое изобретение Карлсон назвал «сухой фотографией» или «ксерографией» (от греческого «ксерос» — сухой). Он хотел подчеркнуть то, что в этом способе отсутствуют какие-либо химические реакции, а следовательно, не применяются растворы.

В качестве фотографического материала Карлсон использовал металлическую пластинку, покрытую тонким слоем фотопроводящего материала — селена или серы. Эту пластинку он сенсибилизировал непосредственно перед употреблением путем сообщения всей поверхности фотослоя равномерного электростатического заряда.

Как известно, электрическое сопротивление слоев фотопроводящих материалов сильно зависит от освещения. В темноте сопротивление весьма велико, и электрический заряд слоя может сохраняться несколько часов и даже дней в зависимости от свойств слоя. На свету сопротивление слоя резко падает. Чем ярче освещение, тем меньше будет сопротивление.

Поэтому при экспонировании заряженной пластинки под световым изображением (в фотографической камере или под увеличителем) электрические заряды полностью уйдут с наиболее освещенных участков пластинки, частично сохранятся в полутонах и почти полностью сохранятся на участках, не подвергавшихся действию света. Таким образом, при экспонировании заряженной ксерографической пластинки на ней появляется скрытое электростатическое изображение, созданное светом.

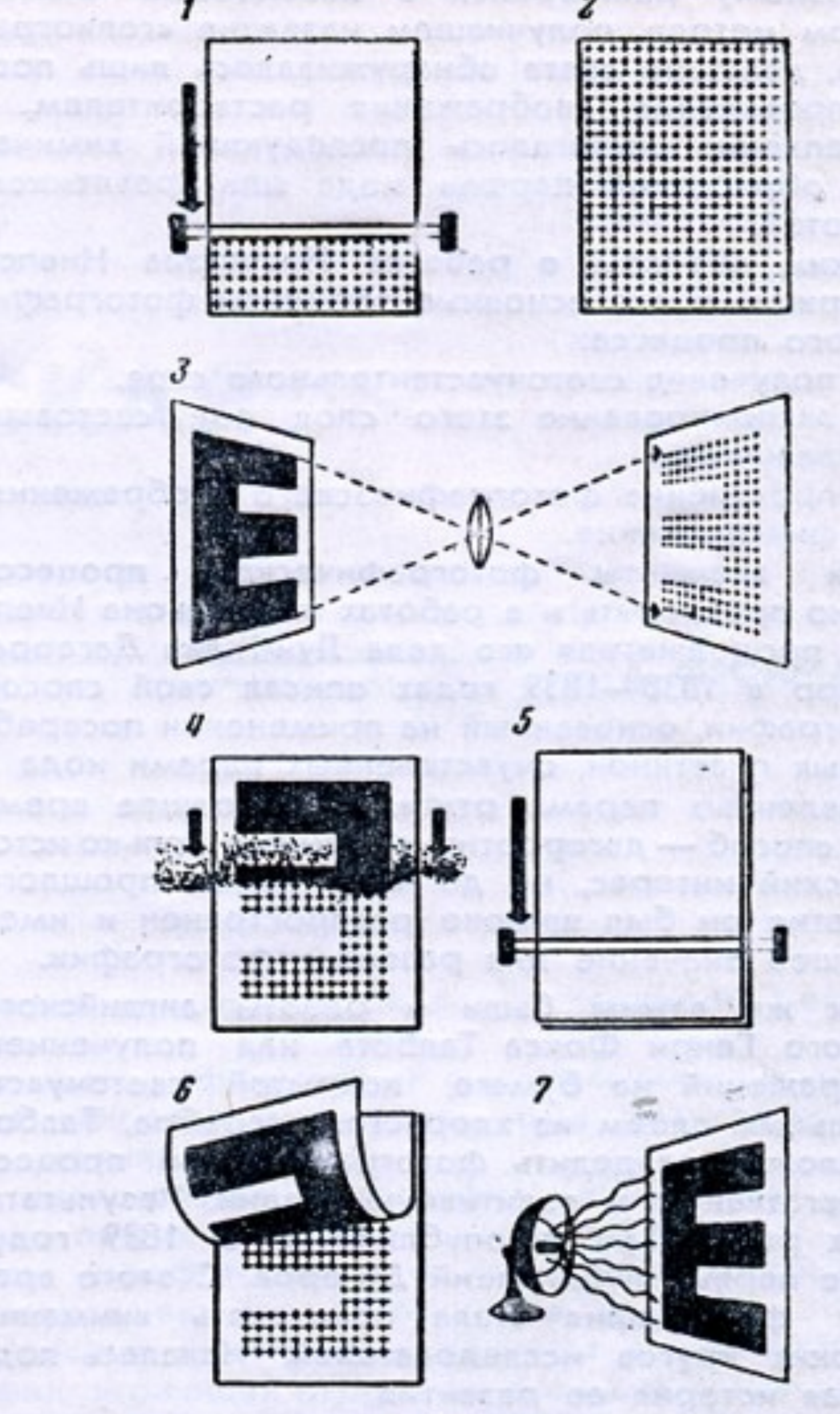


Схема ксерографического процесса.
1. Операция зарядки ксерографической пластинки путем протягивания под коронирующими проводами. 2. Пластинка заряжена. 3. Экспонирование ксерографической пластинки в фотоаппарате или под увеличителем и образование скрытого электростатического изображения. 4. Проявление скрытого изображения заряженными частицами порошка краски. 5. Перенос красочного изображения с ксерографической пластинки на бумажную подложку. 6. Отделение бумажной подложки и слоя краски от ксерографической пластинки. 7. Фиксирование окончательного изображения на бумажной подложке путем обогрева электрическим рефлектором

Такое изображение Карлсон «проявил» опылением пластинки мелким порошком краски, частицы которой несли электрические заряды. Здесь он применил тот же метод, каким почти два столетия назад получали «лихтенберговы фигуры».

Красочное изображение легко перенести на бумагу или иную подложку и закрепить на ней. Ксерографическую пластинку после этого можно очистить от остатков краски и снова зарядить.

Как показал опыт, одну пластинку можно использовать для получения нескольких сот «снимков» (см. схему).

Чувствительность первых ксерографических пластинок Карлсона была ниже чувствительности «дневных» фотобумаг. Да и по остальным показателям — разрешающей способности и градационным свойствам — ксерографические слои не могли конкурировать с броможелатиновыми эмульсиями. Поэтому фотографы попросту не заметили нового изобретения.

Вспомнили об электростатической фотографии лишь в конце второй мировой войны, когда в связи с потребностями радиолокации значительно возрос интерес к скоростным методам получения фотографических изображений.

Немало сил и средств было затрачено на разработку методов и аппаратуры для скоростного проявления, фиксирования, промывки и сушки обычной кинопленки и аналогичных ей материалов. Появились установки, позволяющие получать фотографический снимок за несколько минут, а при малых размерах снимка (порядка одного квадратного сантиметра) — даже за несколько секунд. Однако выяснилось, что ускорить получение изображений можно лишь путем отказа от всех мокрых химических процессов.

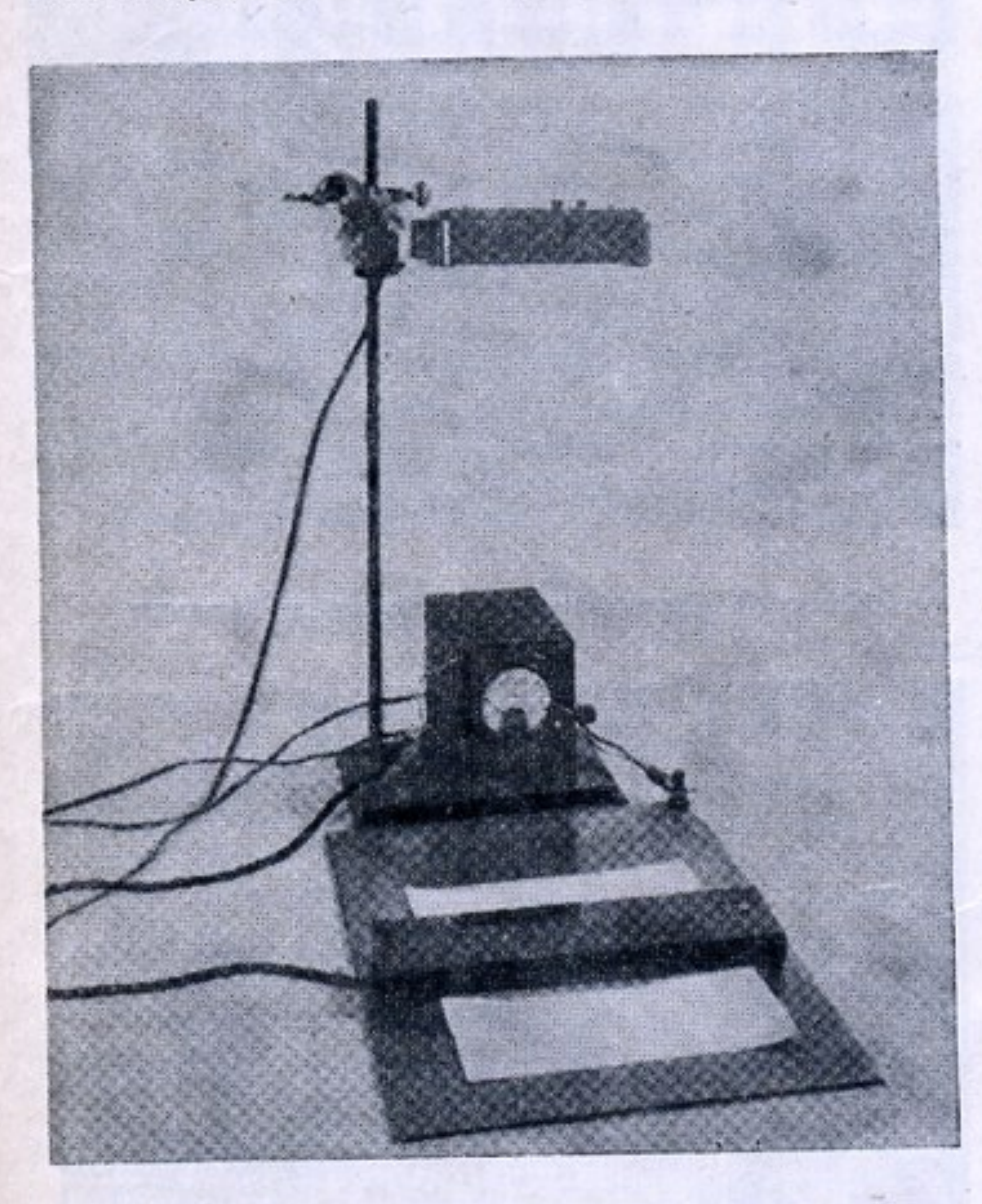


Фото 1. Лабораторная установка для печати на бумаге «Электрофакс». Установка состоит из металлической плиты-основания, штатива с осветителем, высоковольтного выпрямителя малой мощности и устройства для очувствления (зарядки) бумаги. В осветителе установлены две шестиваттные люминесцентные лампочки

Вот тут-то и вспомнили об электростатической фотографии. Решением проблемы повышения чувствительности ксерографических слоев занялся большой коллектив научных работников, располагавший значительными средствами и хорошими лабораториями.

Большое значение для дальнейшего развития электростатической фотографии имело открытие профессора физики Хармута Кальмана. Кальман обратил внимание на свойства так называемых фосфоров — светящихся материалов, широко применяемых в технике для изготовления экранов телевизионных трубок и люминесцентных ламп дневного света, и показал, что они могут быть использованы в электростатической фотографии.

Применение фосфоров и сходных с ними материалов для изготовления светочувствительных слоев позволило повысить чувствительность и разрешающую способность ксерографических пластин.

Бумага «Электрофакс»

Подлинным переворотом в фотографии явилось изобретение нового метода позитивной печати на бумаге «Электрофакс».

Этот метод был разработан группой научных работников фирмы «Радио корпорэйшн» и описан в декабрьском номере журнала «Радио корпорэйшн ревью» за 1954 год.

В методе «Электрофакс» используются принципы ксерографической фотографии. Однако коренное отличие нового метода заключается в применении фотографических слоев, состоящих из мельчайших кристалликов окиси цинка и смолы. Смола, применяемая для этой цели, должна иметь высокие изолирующие свойства, размягчаться и плавиться при повышении температуры. Эти фотографические слои наносятся не на металл, как в ксерографии, а на бумажную подложку. Как и ксерографические пластинки, бумага «Электрофакс» становится светочувствительной лишь после «очувствления» электрическим зарядом непосредственно перед употреблением.

Печать на бумаге «Электрофакс» имеет много общего с ксерографией, однако она много проще последней.

Весь процесс печати на бумаге «Электрофакс» состоит из четырех простых операций (фото 1):

1. Лист бумаги в темноте «очувствляют» (заряжают) в соответствующем электрическом устройстве (см. ниже). На такую зарядку необходимы доли секунды.

2. Очувствленный лист бумаги экспонируют под световым изображением так же, как при печати на бромосеребряных бумагах. Электростатические заряды освещенных участков светочувствительного слоя под действием света уменьшаются или исчезают полностью (в зависимости от количества света, попавшего на участок слоя). На затемненных частях изображения электростатические заряды сохранятся. Таким образом, на поверхности бумаги возникает скрытое электростатическое изображение.

3. Это изображение проявляют при помощи порошка окрашенной смолы, частицы которой

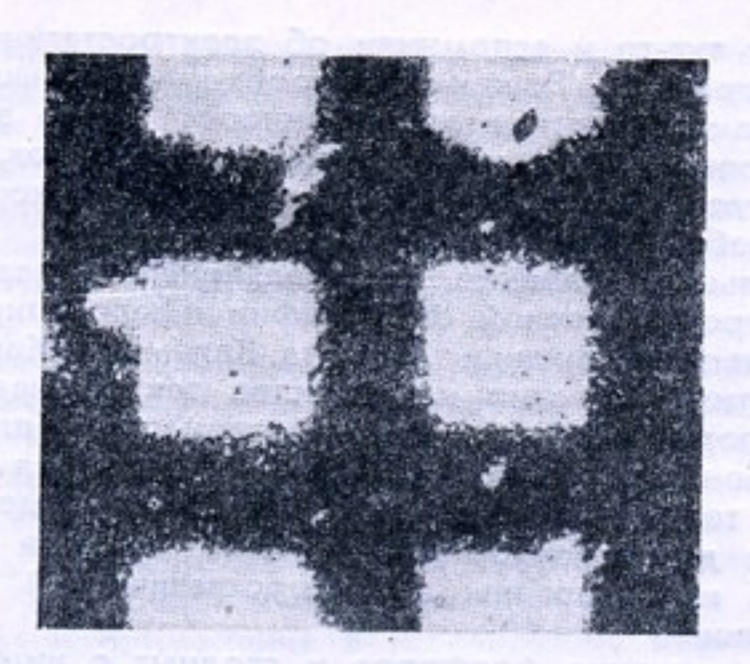


Фото 2. Часть ксерографического отпечатка с мелкой металлической сетки, увеличенная в 50 раз. Даже при столь большом увеличении «зерно» фотографического слоя почти незаметно

несут электрические заряды. Они притягиваются к участкам, сохранившим заряд, и удерживаются на этих участках силами электростатического притяжения.

4. Проявленное изображение, состоящее из мельчайших частиц порошка окрашенной смолы, фиксируют на поверхности бумаги путем легкого оплавления. При этом частицы смолы сплавляются с поверхностью смоляного покрытия и образуют устойчивое изображение, которое не боится ни света, ни механических воздействий.

Печать на бумаге «Электрофакс» имеет огромные преимущества по сравнению со всеми остальными способами фотографической печати на бумаге. Эти преимущества заключаются в том, что исходные материалы — окись цинка и синтетическая смола — являются очень дешевыми материалами. Весьма существенно и то, что из-за отсутствия химических процессов можно использовать для подложки бумагу любого сорта, даже газетную.

При изготовлении бумаги «Электрофакс» отпадает необходимость в нанесении подслоя (баритовой основы). Сам фотослой из смолы и окиси цинка обеспечивает плотность, гладкость и хороший внешний вид бумаги. К тому же окись цинка — цинковые белила — является хорошим заменителем баритовых белил.

Спектральную чувствительность бумаги «Электрофакс» можно изменять в весьма широких пределах при помощи сенсибилизации органическими красителями.

Так как фотографические слои бумаги приобретают светочувствительность только после сообщения им электростатического заряда, все операции по изготовлению этой бумаги возможно производить на свету. Это свойство позволяет также хранить бумагу при дневном свете.

Светочувствительность фотографических слоев из окиси цинка и смолы близка к светочувствительности бромосеребряных желатиновых слоев и значительно (в сотни и даже тысячи раз) превышает светочувствительность других фотографических слоев (диазотивных, слоев из хромированных коллоидов и т. п.).



Разрешающая способность этих слоев может быть весьма высокой. Она определяется не столько малыми размерами частиц окиси цинка (средний диаметр от 0,25 до 0,35 микрона), сколько размерами частиц порошка краски (фото 2).

Для печати на бумаге «Электрофакс» не требуется специальной фотолаборатории.

Однако основным преимуществом нового метода является исключительно быстрое получение снимков. Весь процесс продолжается менее одной минуты. При использовании специальной автоматической аппаратуры печать на фотографической бумаге «Электрофакс» можно производить почти мгновенно. В одном из зарубежных полиграфических журналов за 1955 год сообщалось о применении этого метода для регистрации выходных данных электронной вычислительной машины. Регистрация осуществля-



Фото 3. Площадь Свердлова в Москве



Фото 4. Главное здание МГУ

лась путем последовательного фотографирования одного знака за другим со скоростью до пяти тысяч знаков в секунду на фотографической бумажной ленте. Эта лента двигалась со скоростью до 13—14 м/сек. Из фотографического устройства выходила готовая строчка сфотографированных цифр и знаков.

Особенности электростатической фотографии

Одной из особенностей электростатической фотографии является то, что в ней одинаково легко получаются как негативные, так и позитивные изображения. Это дает возможность получать сразу позитивные изображения.

Данную особенность электростатических процессов использовали в ксерографии. Там после съемки на ксерографическую пластинку и проявления окрашенным порошком получали хотя и зеркальное, но позитивное изображение. Для превращения зеркального позитивного изображения в прямое Карлсон предложил перенести проявленное изображение с ксерографической пластинки на бумагу.

Позитивным является и процесс печати на бумаге «Электрофакс». Здесь проявляющий порошок оседает на участках, сохранивших электрический заряд. Это обстоятельство позволяет печатать на бумаге «Электрофакс» не с негативов, а с диапозитивов.

Однако позитивные процессы могут быть легко превращены и в негативные, то есть белые детали можно превратить в черные. Для этого достаточно применить окрашенные подложки, например черную бумагу, и проявить изображение при помощи белого или светлого порошка.

Обратить любой позитивный процесс в электростатической фотографии в негативный можно также при помощи проявляющих порошков, знак электрического заряда которых совпадает с первоначальным знаком заряда очувствленного слоя. В этом случае частицы проявляющего порошка будут отталкиваться электростатическими силами от участков, сохранивших заряд. На участках, потерявших первоначальный заряд, частицы будут оседать.

Для зарядки фотографического слоя непосредственно перед съемкой применяют высокое напряжение. В этом заключается вторая особенность электростатической фотографии. Для такой зарядки необходимы высоковольтные источники малой мощности, подобные источникам, применяемым для импульсных ламп. Поэтому зарядное устройство можно встроить внутрь фотографической камеры. Камера должна быть снабжена электронным устройством для получения вспышек.

Однако обычные фотографические камеры не могут быть применены для съемок на электростатические слои. Это, очевидно, несколько затормозит широкое внедрение новых методов фотографии.

На фото 3 приведен снимок, переснятый способом ксерографии. На фото 4 — снимок, отпечатанный на бумаге «Электрофакс». Отпечатки изготовлены научным сотрудником Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения В. М. Фридкиным, совместно с которым автор настоящей статьи начиная с 1952 года изучает проблемы электростатической фотографии.

В настоящее время над развитием этого метода работает и ряд других научных институтов и лабораторий: Ленинградский институт связи, Государственный оптический институт, филиал Научно-исследовательского института полиграфического машиностроения в Вильнюсе и другие.

Можно надеяться, что советские ученые внесут новый вклад в дело развития электростатической фотографии.

УПРОЩЕННЫЙ СПОСОБ ОБРАБОТКИ ЦВЕТНЫХ ФОТОМАТЕРИАЛОВ

В. МИХАЙЛОВ,
кандидат
технических наук

Обычно цветные фотоматериалы обрабатываются в режимах, предусмотренных для машинной проявки. Этот способ неудобен для любителей. Он вынуждает их пользоваться в негативном процессе ядовитым проявляющим веществом. Кроме того, при этом способе требуется длительная промежуточная промывка, во время которой возрастает вуаль. Необходимо очень точно соблюдать температурный режим, что тоже затрудняет работу в домашних условиях. Все это объясняется тем, что несоблюдение режимов обработки нарушает якобы цветовой баланс в фотоматериалах.

В нашей лаборатории проводились эксперименты, имевшие целью выяснить, в какой степени необходимо соблюдение общеизвестного способа обработки. При этом было установлено, что процесс обработки цветных фотоматериалов такой же гибкий и так же поддается регулированию, как и черно-белый процесс, причем качество изображения улучшается.

Описываемый ниже способ многократно проверялся и вполне себя оправдал.

Негатив, обработанный этим способом, несколько отличается от негатива, обработанного в обычных режимах. Негативы, проявленные на промышленных предприятиях, обладают меньшим контрастом, так как они печатаются на контрастной позитивной кинопленке. Любители же печатают негативы на фотобумаге с меньшим контрастом, чем у позитивной пленки, и поэтому для получения сочных отпечатков им выгоднее иметь негативы более контрастные. Такие негативы легко сделать, применяя рекомендуемый ниже способ обработки.

Негативный процесс

Для сознательного варьирования негативного процесса следует иметь ясное представление о влиянии основных факторов режима на фотографическое качество негативов.

В зависимости от концентрации в растворе проявляющего вещества изменяется контраст негатива. При 3 *г/л* изображение будет мягким, а при 4,5 *г/л* — контрастным. Нормальной температурой раствора считается 18—20°, но при желании ее можно поднимать до 24—26°. Существует ошибочная точка зрения о том, что эмульсионный слой при повышенной температуре деформируется. Эта деформация связана с тем, что после проявления фотопленка, подвергаясь промывке, попадает в воду, в которой концентрация солей много меньше, чем в эмульсионном слое, что приводит к энергичной диффузии. В результате этой диффузии и возникает деформация желатинового слоя. Длительная промывка после проявления исключается.

Проявленный негатив рекомендуется после проявления погружать в кислый раствор, содержащий уксусную кислоту и сернокислый натрий, при этом проявление немедленно прекращается, проявляющее вещество переходит в легко растворимую форму, а деформации эмульсионного слоя не наблюдается благодаря наличию сульфата в растворе.

Повышение температуры в любительских условиях—трудно применимый прием, поэтому увеличения контрастности можно достигнуть изменением времени проявления; эти два фактора приблизительно взаимозаменяемы.

На качество цветного изображения весьма отрицательно влияет бромистый калий. Поэтому его концентрацию надо снизить до минимально необходимой величины (0,2 *г/л*). Если пленка имеет склонность к образованию вуали, то лучше ввести ничтожное количество бензотриазола (3—15 *мг/л*). При отсутствии бензотриазола

В. ТЮККЕЛЬ
Рассвет над Клязьминским водохранилищем
→



можно увеличить содержание бромистого калия, но не более чем до 0,5 г/л. Следует отметить, что рекомендуемый нами способ обработки приводит к меньшей вуали, так как исключается допроявление в воде.

Проявитель не имеет смысла составлять заранее, так как при его хранении, в отличие от черно-белого, фотографические свойства не меняются. Поэтому, имея запасный раствор, проявляющее вещество в него можно вводить перед употреблением; следовательно, гидроксиламинсульфат из раствора можно исключить.

Приводимая рецептура и режимы обработки пригодны для большинства нормально экспонированных фотопленок.

Проявитель

Этилоксиэтилпарафенилендиамин сульфат	3,5 г
Сульфит натрия безводный	2 "
Сода безводная	40 "
Бромистый калий	0,2 "
Бензотриазол	от 3 до 15 мг
Вода	до 1 л

Среднее время проявления 8 минут при 20°. Возможны некоторые варианты рецептуры и режима проявления, как было уже указано выше. Следует учитывать, что на маловуалирующей фотопленке при небольшом содержании бензотриазола светочувствительность будет примерно вдвое больше по сравнению с той, какая получается при обычном проявителе, содержащем 2,5 г бромистого калия.

Если заведомо известно, что экспозиция недостаточна, то полезно на 1 л проявителя добавить 0,8—1,0 г сернокислого или азотнокислого таллия (соль ядовита). В случае увеличения количества бромистого калия, хотя бы до 0,5 г/л, таллиевую соль применять не имеет смысла, так как большая часть ее выпадет в осадок в виде бромистого таллия.

Иногда встречаются такие пленки, у которых разбалансировка происходит за счет повышенного коэффициента контрастности верхнего (желтого) слоя, что замечается при печати на фотобумагу. Для балансировки в этом случае при проявлении негатива в раствор можно добавить 0,05—0,15 г/л йода в виде 0,5% спиртового раствора. Во всех случаях проявление негатива надо проводить до такой плотности и контраста, которые необходимы для печати, на допроявление при промывке не следует рассчитывать.

После проявителя негатив споласкивается в воде (примерно 1 мин.) и переносится в останавливающий раствор, где он находится 2 минуты. Температура ванны может быть от 10° до 30°.

Останавливающий раствор

Сернокислый натрий кристаллический	50 г
Уксусная кислота (100%)	5 мл
Вода	до 1 л

Р. МАЗЕЛЕВ
Пейзаж
←

Затем негатив переносится на 2 минуты в дубящий раствор такого состава:

Дубящий раствор

Квасцы хромовые (фиолетовые)	10 г
Вода	до 1 л

Задубленный в этом растворе негатив может выдерживать горячую воду.

Задубленный негатив переносится в фиксаж, температура которого значения не имеет; нежелательна лишь очень низкая, так как процесс в этом случае идет медленно. Можно применять любой слабокислый фиксаж. Рекомендуется следующий фиксирующий раствор:

Тиосульфат натрия	250 г
Сульфит натрия безводного	20 "
Борная кислота	15 "
Вода	до 1 л

Фиксирование протекает на свету и за ним легко следить. Обычно оно занимает 5—8 минут.

Негатив после фиксирования обрабатывается в отбеливающей ванне следующего состава:

Красная кровяная соль	30 г
Вода	до 1 л

Время отбеливания примерно 5 минут. После удаления серебра следует обычная промывка 10—20 минут.

Весь негативный процесс занимает следующее время:

проявление	8 мин.
споласкивание	1 "
останавливающая ванна	2 "
дубящая ванна	2 "
фиксирование	8 "
отбеливание	5 "
промывка	10—20 "

Позитивный процесс

Для обработки бумаги «Фотоцвет» применяются те же растворы, что и для негативных фотоматериалов. Особенность обработки бумаг заключается в том, что даже в самые жаркие летние дни можно дубящую квасцовую ванну не применять. В целях лучшей сохранности фотоотпечатков после отбеливания перед окончательной промывкой рекомендуется применять вторую фиксирующую ванну из 20% раствора тиосульфата натрия.

Время обработки фотоотпечатков такое:

проявление	4—6 мин.
промывка	1 "
кислая ванна	2 "
промывка	5 "
фиксирование	5 "
отбеливание	4 "
фиксирование второе	3 "
промывка	10 "

В отношении температуры растворов и времени обработки сохраняются те же замечания, какие были сделаны в отношении фотопленки. Замена в проявителе соды поташем несколько увеличивает контрастность отпечатка, но требует введения в раствор повышенного количества антивуалирующего вещества.



КАК УЛУЧШИТЬ ФОТОАППАРАТ „ЛЮБИТЕЛЬ"

А. ПОЛОВНИКОВ,
А. ЕМЕЛЬЯНОВ

Доступный фотоаппарат «Любитель», рассчитанный на 12 кадров размером 6 × 6 см, легко переделать на 16 кадров с очень удобным форматом 4,5 × 6 см.

Такой формат, как мы знаем, обозначен на защитном бумажном ракорде роликовой фотопленки. Чтобы видеть цифры отсчета кадров этого формата, необходимо лишь дополнительно просверлить в крышке аппарата новое окно, которое позволяло бы видеть цифры, нанесенные на ракорд.

Новое окно высверливается ниже первого (рис. 1). Сверлить крышку следует сначала сверлом диаметром 3—5 мм (или даже шилом), а потом до нужного диаметра доводить круглым напильником. Небольшую фаску, необходимую для вставки стекла, можно снять надфилем или проскоблить острым ножом. В это окно вклеивается потом красное стеклышко и укрепляется светозащитная заслонка.

Для получения уменьшенного по высоте изображения необходимо закрыть часть кадрового окна в фотоаппарате. Это достигается тем, что в кадровое окно у направляющих передвижных валиков вставляется тонкая металлическая (толщиной 0,1—0,2 мм) рамка, закрывающая часть площади (рис. 2).

И, наконец, необходимо изменить размеры видоискателя. Для этого под фиксирующие уголки линзы видоискателя достаточно заложить рамку из тонкой жести или прочертить тушью на линзе границы нового, уменьшенного кадра (рис. 3).

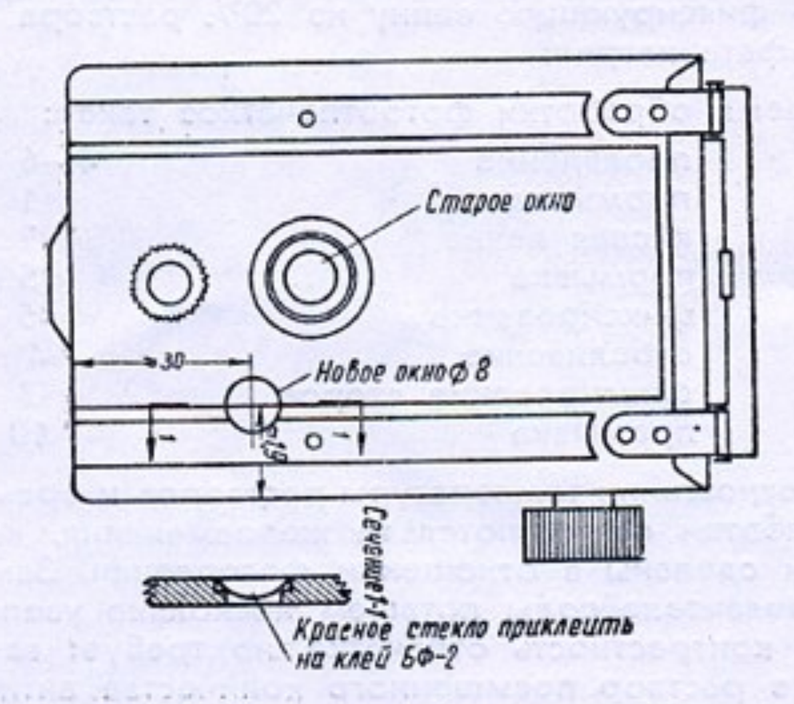
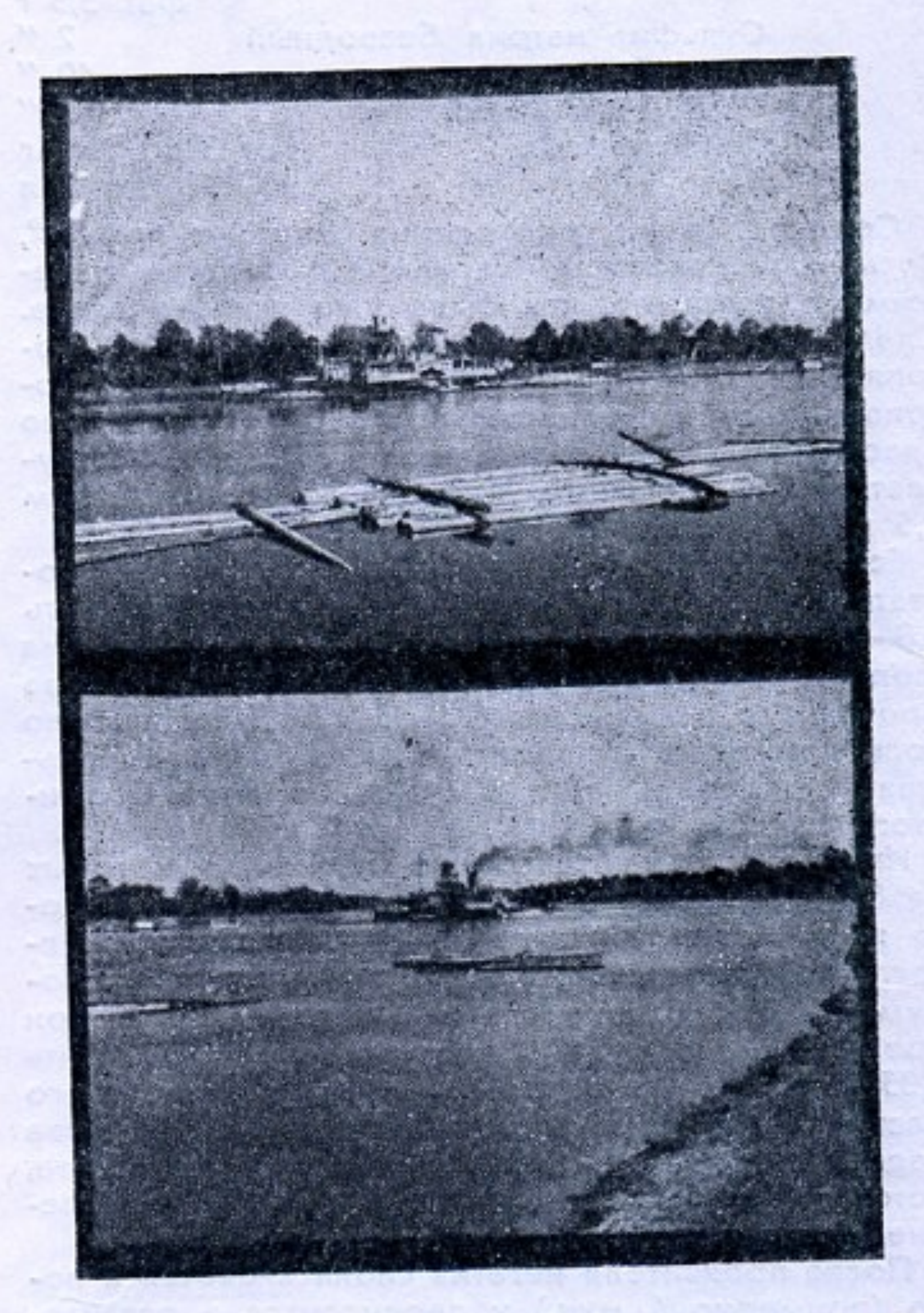


Рис. 1. Крышка фотоаппарата



Снимки, выполненные фотоаппаратом «Любитель» после его переделки

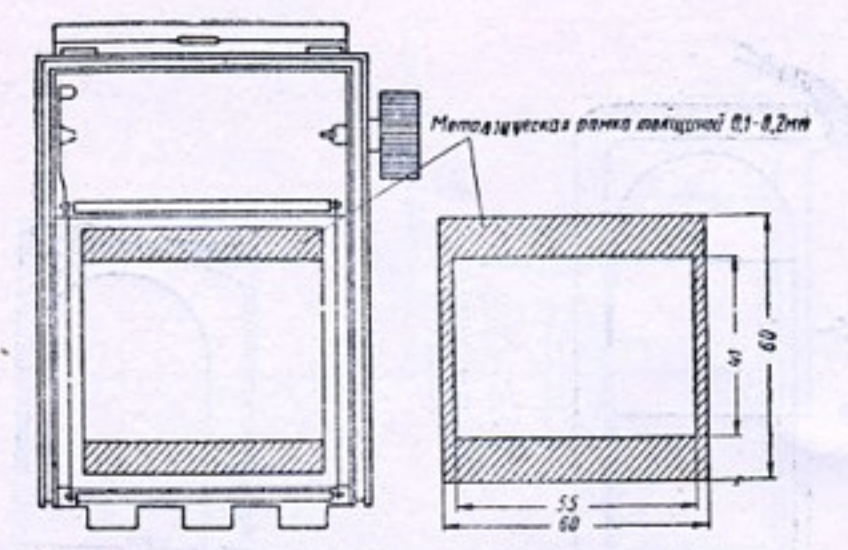


Рис. 2. Фотоаппарат со снятой крышкой. Вставленная рамка уменьшает размер кадра

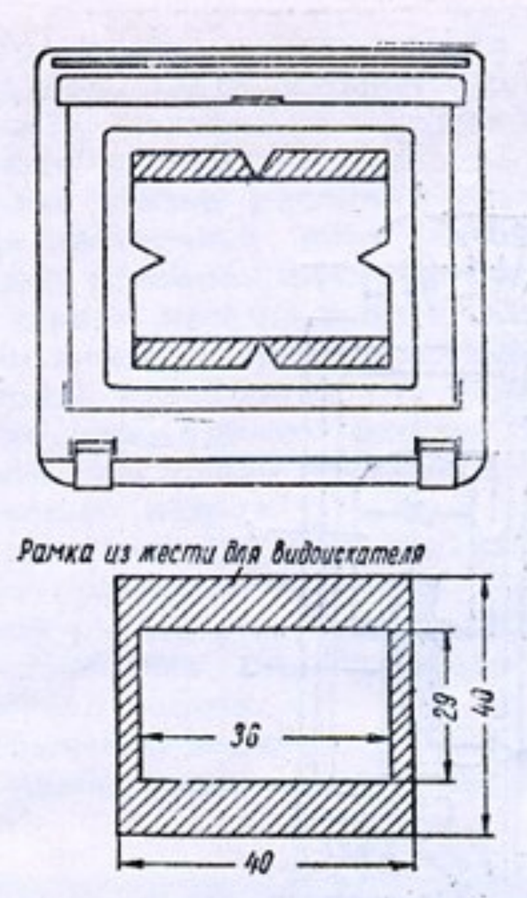


Рис. 3. Установка рамки, ограничивающей кадр в видоискателе

Описанная здесь переделка была выполнена нами в своих аппаратах с помощью простейших инструментов. Мы получили потом хорошие снимки.

Мы считаем необходимым рекомендовать заводу выпускать фотоаппарат «Любитель», рассчитанный на съемку кадров двух размеров.

ПОРТАТИВНЫЙ ОСВЕТИТЕЛЬ

К. ЧМУТОВ

Для фотосъемки удобен портативный осветитель (см. рисунок) мощностью 600 **вт.** Осветитель имеет переключатель напряжения на 127 и 220 **в.** В сложенном виде осветитель помещается в кармане пальто.

В осветителе применен тонкий двухжильный шнур. Этот шнур можно изготовить самому из двух 12-метровых отрезков тонкого многожильного шнура с хлорвиниловой изоляцией. Чтобы надеть чулок на шнуры, концы их спаивают вместе и припаивают к расплетенному электроосветительному шнуру в чулке. Место тройного спая должно быть гладким. Другой конец осветительного шнура закрепляют на опоре. После этого чулок без особого труда перетягивают на оба проводника. Затем проводники отрезают у места спая.

Шнур осветителя можно окрасить в любой цвет красителем для хлопчатобумажных тканей.

Ручка осветителя является наиболее сложной частью прибора (рис. 1, а). Корпус ручки выпиливают из доски толщиной 13 **мм.** В нем делают два сквозных прореза — 1 для выключателя и 2 для коммутатора. В прорезе 1 клеем Б2Ф монтируют кнопочный выключатель **3** типа КВ-7, С2-Ж или любой самодельный. В прорез **2** вкладывают деревянный цилиндрик **4** с приклеенными к нему двумя латунными пластинками **5.** Загнутые концы пластинок врезают в цилиндрик. К корпусу ручки шурупами прикрепляют четыре контактные пластинки (6, 7, 8, 9). Эти пластинки загнуты по направлению к торцу цилиндра и прижимаются к латунным пластинкам.

Все коммуникации в ручке выполняют звонковым проводом. Провод укладывают в канавки, вырезанные в корпусе ручки. Соединения проводов пропаивают. Шнур **10** крепят в нижней части ручки, а выводы **11, 12, 13, 14** (рис. 1, б) выполняют многожильным проводом с хлорвиниловой изоляцией.

Корпус осветителя (рис. 1, б, в, г) изготовляют из листового алюминия или белой жести. Корпус имеет отогнутые бортики, удерживающие намотанный шнур. В нижней части корпуса делают вырез для ручки. С обеих сторон этого выреза приклепывают угольники **15.** В отверстия этих угольников пропускают болтик для крепления ручки.

В осветителе применены кинопроекционные лампы на 110 в или 300 **в.** При помощи коммутатора лампы включают последовательно (220 **в**) или параллельно (127 **в**). Провода **11, 12, 13, 14** припаивают к контактам ламп, как показано на рис. 1, б. Применять патроны для ламп нецелесообразно. Это значительно увеличивает габариты прибора. Лампы крепят к корпусу осветителя

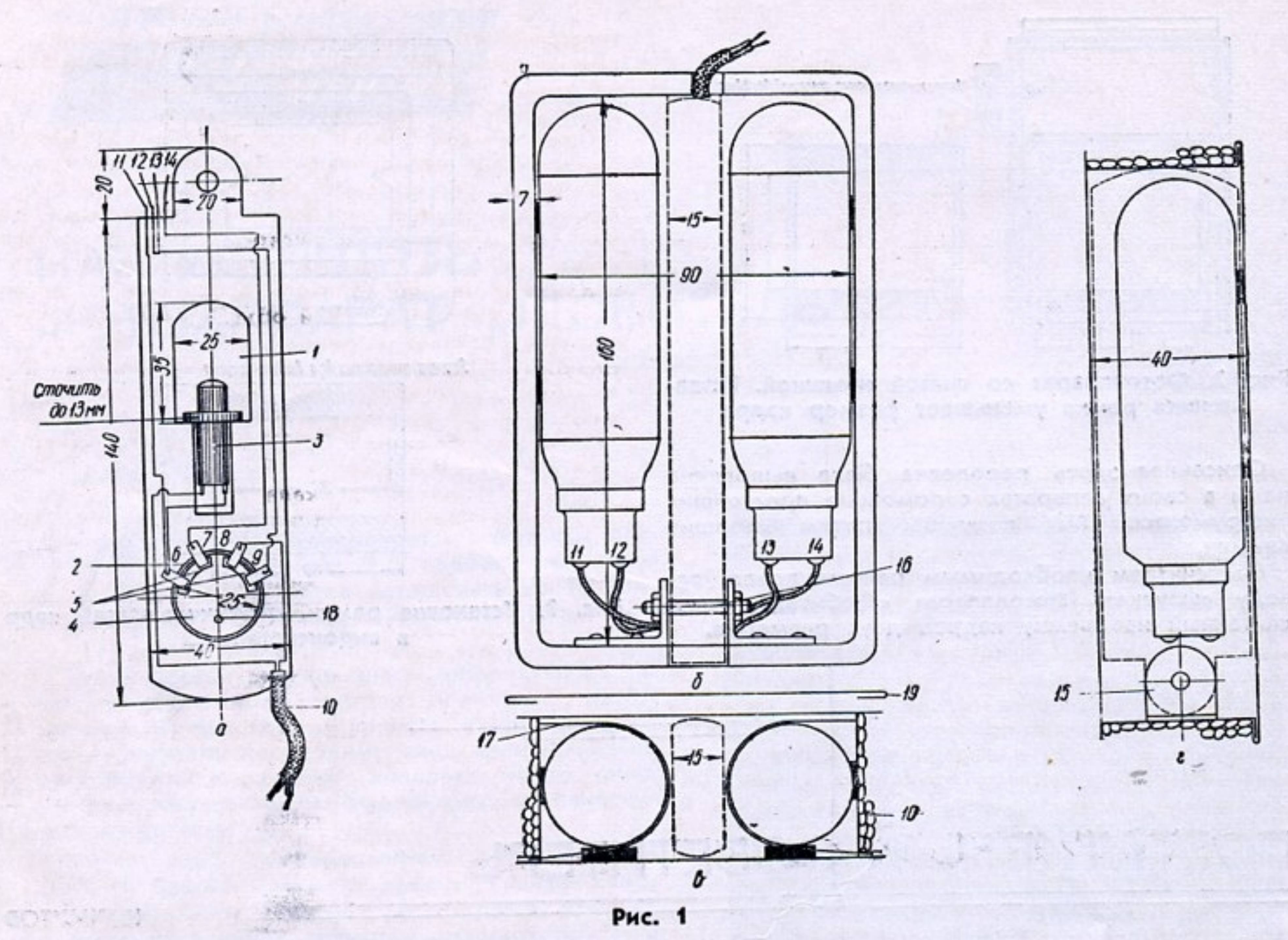


Рис. 1

тонкими проволоками **17.** Переключают лампы поворотом цилиндрика **4** при помощи какого-нибудь острого наконечника, вставляемого в отверстие **18.**

После опробования действия выключателя и коммутатора ручку осветителя оклеивают с обеих сторон тонкой фанерой толщиной 11 мм. Вырез для выключателя **3** и отверстие в цилиндрике **18** не заклеивают. Затем ручку крепят к корпусу болтиком **16.** Далее к концу шнура прикрепляют вилку. Корпус с лампами закрывают надвижной крышкой **19** (рис. 1,в).

При эксплуатации осветителя разматывают провод, устанавливают коммутатор на нужное напряжение сети, включают вилку шнура в штепсельную розетку. Ручку осветителя берут в правую руку, указательный палец кладут в прорезь **1.** После того как фотоаппарат подготовлен к съемке, зажигают лампы, включив кнопочный выключатель **3.** Затем спускают затвор фотоаппарата.

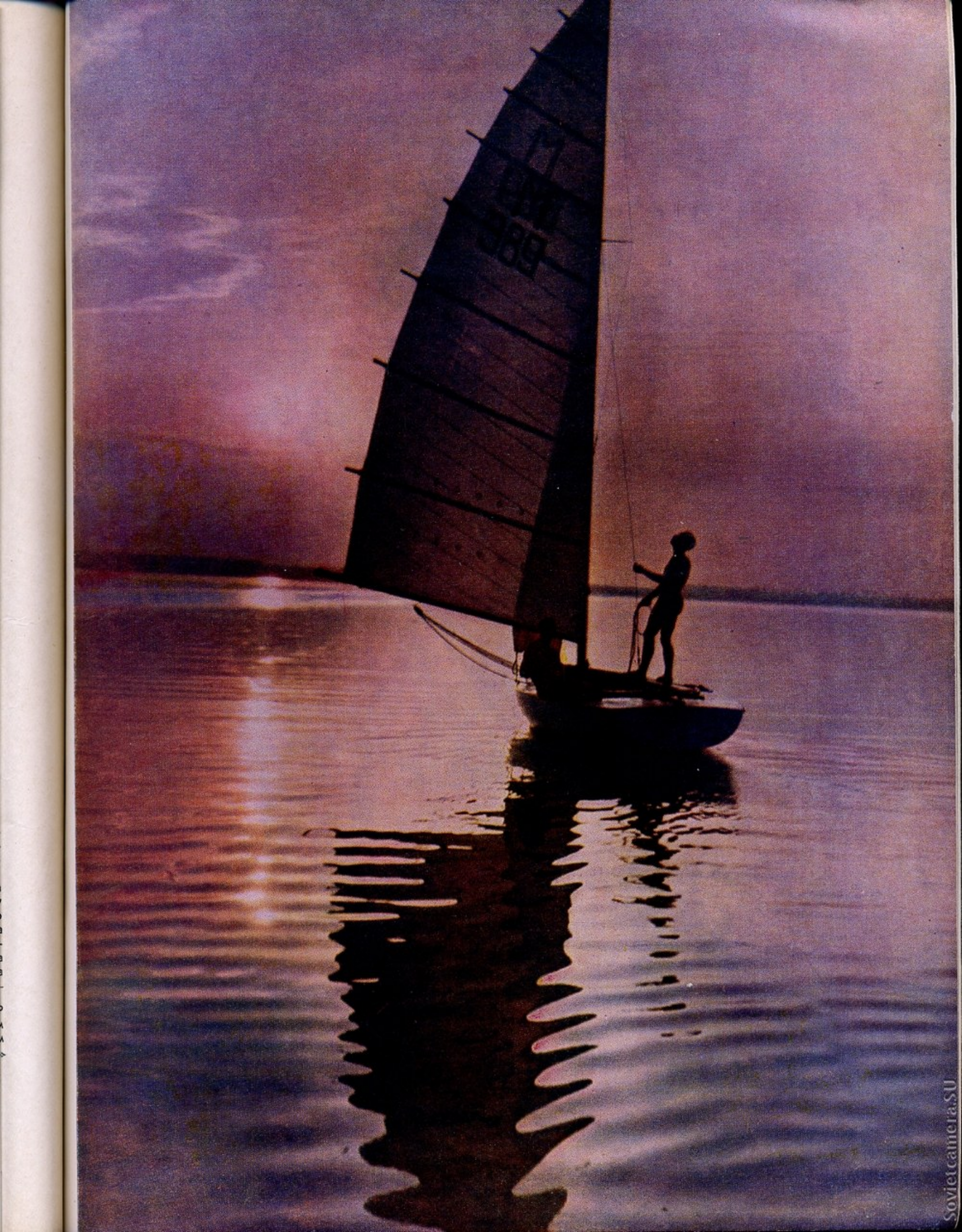
При съемке с портативным осветителем на расстоянии около полутора метров от объекта выдержка равна $^{1}/_{50}$ сек. Чувствительность пленки 130 единиц ГОСТа, диафрагма 1 : 8.

ЮСТИРОВКА ОБЪЕКТИВОВ МАЛОФОРМАТНЫХ ФОТОАППАРАТОВ

А. ФОМИН,
член Ленинградского фотоклуба

Существует простой способ юстировки объективов в малоформатных камерах. Этот способ можно применять в камерах любых конструкций. Он основан на наблюдении изображения на пленке через объектив фотоаппарата.

Тонкое зеркало с острым (лучше отколотым) краем помещают перед аппаратом. Заслоняют им объектив на 5—6 мм (рис. 1). Аппарат заряжают пленкой. Можно использовать и засвеченную, но непроявленную пленку. Открывают затвор каме-


389

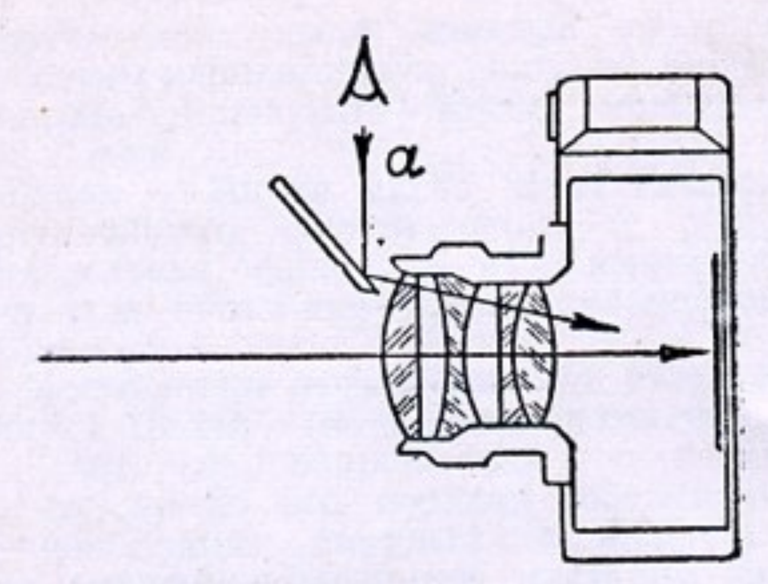


Рис. 1

ры. Диск регулятора скоростей затвора для этого устанавливают на длительную выдержку. При нажатой спусковой кнопке выключают механизм перемотки пленки. Если теперь, приблизив глаз к зеркалу, смотреть по направлению, указанному на рис. 1 стрелкой **а**, на пленке будет видно изображение предметов, на которые направлена камера. Изображение рассматривается через объектив, поэтому оно кажется сильно увеличенным. Это значительно облегчает наводку на резкость.

Плавно передвигая объектив, наблюдают за изменением резкости изображения на пленке. При максимальной резкости показание шкалы расстояний объектива сравнивают с действительным расстоянием до объекта. Достаточно добиться совпадения показания шкалы расстояний с действительным расстоянием в одной точке.

Целесообразно производить юстировку, установив объектив аппарата в положение ∞. При этом надобность в измерении расстояния до объекта отпадает, а точность юстировки повышается.

Юстировать основной или сменный объектив необходимо в затемненной комнате. В качестве объекта для наводки следует выбирать хорошо освещенный удаленный предмет, видимый через открытое окно. Им может служить перекладина

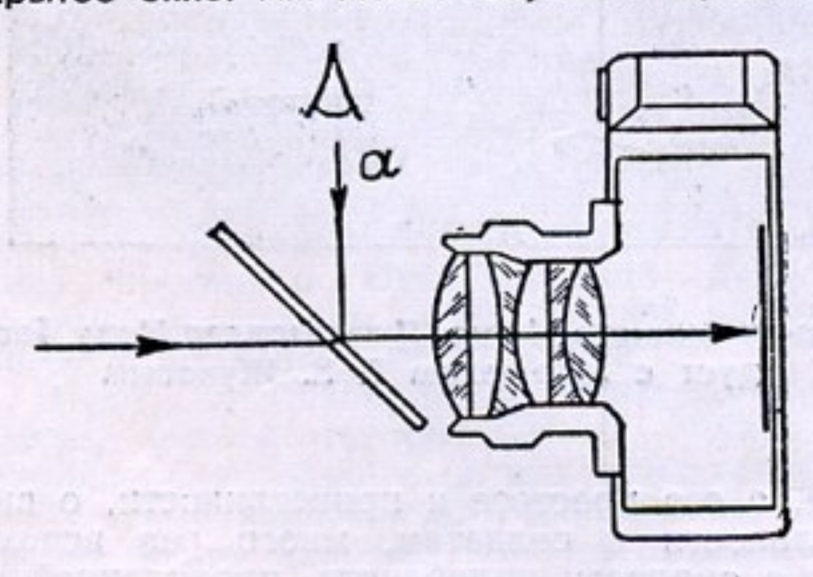
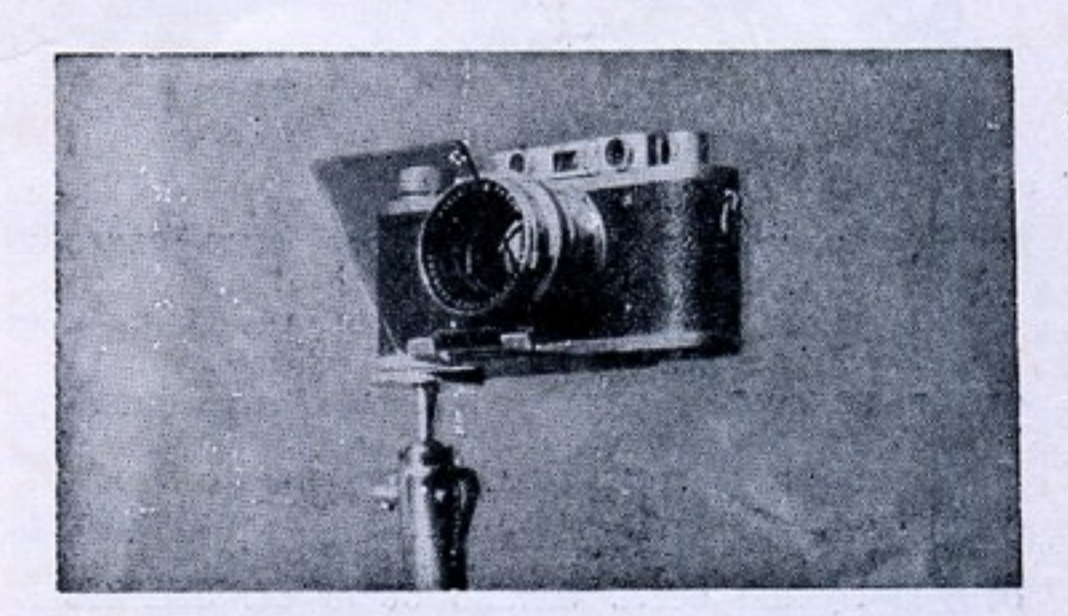


Рис. 2

телеграфного столба, телевизионная антенна и другие предметы. Такие предметы, проектируясь на фоне неба, позволяют чрезвычайно точно контролировать наводку на резкость.

При съемках близко расположенных объектов при помощи насадочных линз или промежуточных колец для проверки фокусировки можно использовать старый негатив с процарапанными на нем тонкими линиями. Негатив вставляют вместо красного стекла в лабораторный фонарь и устанавливают на необходимом расстоянии от аппарата. Шкалой расстояний объектива в этом случае пользоваться нельзя. Поэтому наводку на резкость проверяют для всех расстояний, на которых будут производить съемку. Затем составляют таблицу расстояний и соответствующих им положений объектива. Этой таблицей пользуются при дальнейшей работе.

Вместо обычного зеркала для наблюдения за резкостью изображения на пленке можно при-



менять полупрозрачное зеркало, изготовленное из тонкой плоскопараллельной стеклянной пластинки[1]. Такое зеркало пропускает около 35 процентов падающего на него света. Часть света (около 30 процентов) поглощается в полупрозрачном слое, другая часть — отражается как от обычного зеркала.

Изображение на пленке наблюдают, установив полупрозрачное зеркало перед объективом аппарата, как показано на рис. 2 и фото 1. Юстировка при этом несколько облегчается, так как изображение на пленке наблюдают через полное отверстие объектива.

В случае применения полупрозрачного зеркала объект должен быть хорошо освещен. Это объясняется тем, что при прохождении света через зеркало или отражении от него интенсивность светового потока уменьшается примерно втрое. Изображение поэтому кажется намного темнее, чем при использовании обычного зеркала.

[1] См. В. М. Винокуров. Химические методы серебрения зеркал, Оборонгиз, 1950.

ПУТЕВЫЕ ОЧЕРКИ И ЗАМЕТКИ

СОПРОВОЖДАЯ МАРШАЛА

В. ЕГОРОВ

Фото автора

В январе по приглашению индийского правительства Маршал Советского Союза Г. К. Жуков посетил Индию. Мне посчастливилось сопровождать его в качестве корреспондента Фотохроники ТАСС.

Точно в назначенное время самолет «ТУ-104» опустился на аэродроме «Палам». Первым делом я постарался найти место, откуда лучше всего можно было бы заснять встречу.

Маршала Жукова и сопровождавших его советских генералов окружили официальные лица — представители индийского правительства. Среди встречающих было много индийских фотокорреспондентов. Я увидел и моих старых знакомых, с которыми подружился во время первого приезда в Индию.

Я, как и индийские репортеры, сфотографировал сцену преподнесения Маршалу Жукову гирлянд живых цветов — символа приветствия, уважения и радости по случаю прибытия гостя.

Маршал Жуков нанес официальные визиты министру обороны К. Катжу, президенту Р. Прасаду, премьер-министру Д. Неру. Мне удалось сфотографировать его беседу с премьер-министром Индии Джавахарлалом Неру в день приезда. Этот снимок я немедленно отправил в Москву по фототелеграфу. На следующий день он был помещен в центральных газетах.

Визит дружбы Г. К. Жукова был в центре внимания общественности Индии. Печать поместила много статей и снимков, подробно освещая поездку Маршала Жукова по стране. «Солдатом мира» назвала товарища Жукова газета «Хиндустан таймс». «Величайший полководец современности» — так была озаглавлена статья в другой газете. Подробно писали газеты и еженедельники о боевом пути Маршала, о его простоте и приветливости, о внимательности к солдатам, много раз вспоминали о смелости и доблести, проявленной им во время второй мировой войны.



Премьер-министр Индии Джавахарлал Неру беседует с Маршалом Г. К. Жуковым

В беседах с простыми людьми — рабочими и интеллигентами — часто можно было услышать о том, что дружба между русским и индийским народом свята и нерушима, что визит Маршала Жукова, так же как и приезд Н. С. Хрущева и Н. А. Булганина, еще больше укрепил эту дружбу.

На другой день после приезда товарищ Жуков посетил национальную святыню индийского народа Раджгхат — место кремации Махатмы Ганди.

Имя Ганди в Индии свято чтут. Учение этого крупнейшего политического и общественного деятеля, философа и просветителя оказывает и в настоящее время сильнейшее влияние на жизнь Индии.

Моим постоянным товарищем по съемкам был капитан Пабли — индийский фотокорреспондент, который сопровождал товарища Жукова во время его поездки по Индии. Пабли — невысокий, смуглый индиец. Он считается квалифицированным мастером фотографии, быстро ориентируется в условиях съемки, всегда находит наиболее удачное для фотокорреспондента место. Во время многочисленных съемок мы нередко стояли рядом.

Пабли не только хороший фотокорреспондент, но и чуткий товарищ. Не раз во время путешествия по стране мы помогали друг другу, советовались. Если я узнавал о маршруте товарища Жукова раньше Пабли, то сообщал ему об этом. Когда Пабли был в курсе дела, он делился со мной новостями.

Не знаю, встретимся ли мы еще когда-нибудь, но я навсегда сохраню теплое воспоминание о моем индийском коллеге.

Советская печать подробно описывала парад и торжественное шествие по случаю Дня Республики, состоявшиеся в столице Индии Дели. Это было поразительно красивое зрелище. Во всех парадах участвуют танки, артиллерия, технические части. Но, наверно, больше нигде не увидишь на военном параде колонну слонов и эскадрон верблюжьего кавалерийского корпуса. Как же не сфотографировать такое необычное зрелище!

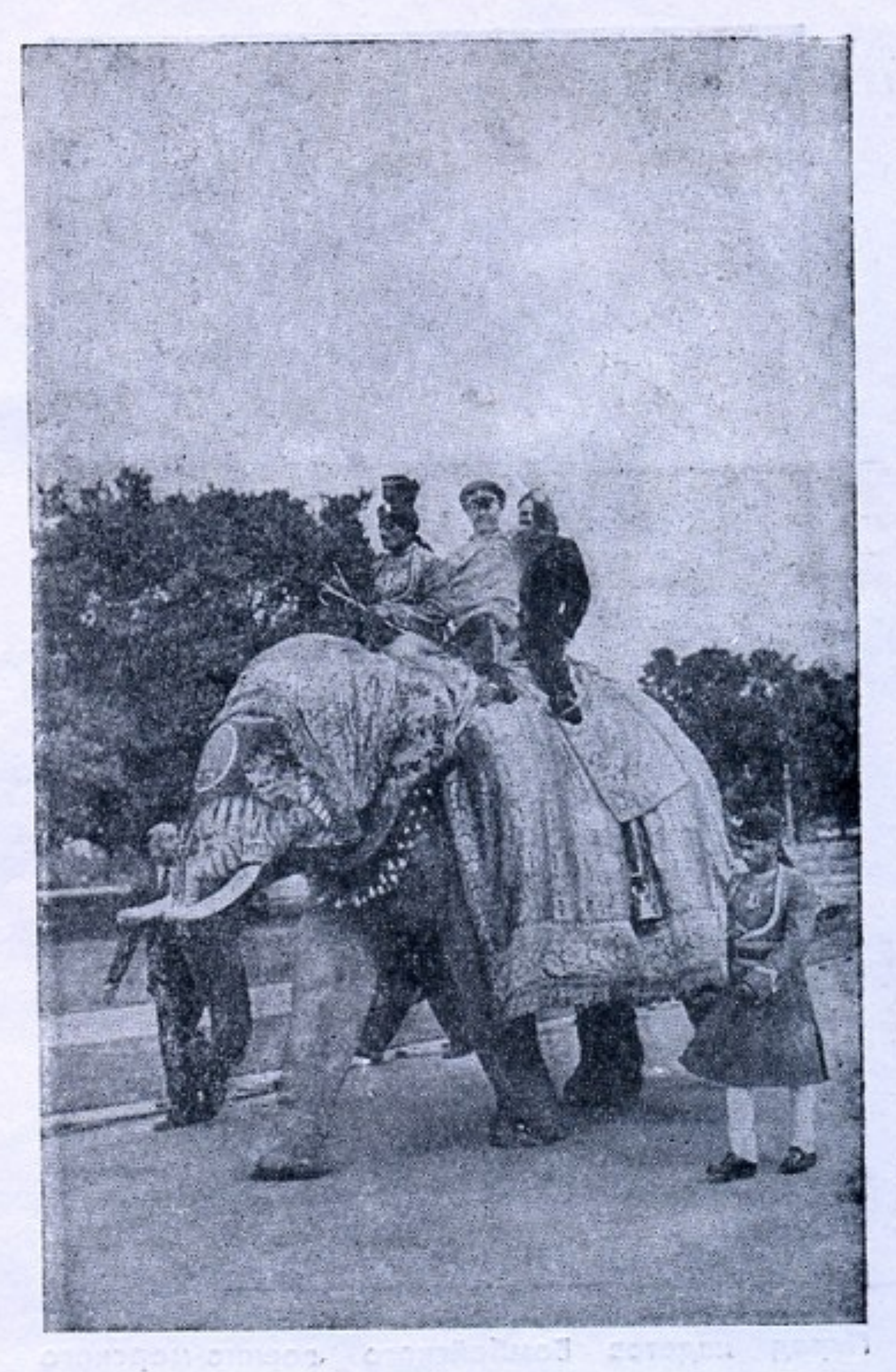
После парада началось торжественное шествие. Тракторы везли стенды с эмблемами штатов. Узнаю среди них «старых знакомых»: тракторы «Беларусь» везут стенд штата Дели и стенд «Индустриализация».

Очень эффектен был грандиозный фейерверк, устроенный вечером на площади Рамлила.

На другой день празднество продолжалось. Г. К. Жуков присутствовал на слете военно-спортивных организаций. По окончании слета Маршал поехал в Президентский дворец. Здесь ему предложили покататься на принадлежащем президенту Индии слоне.

— Я старый кавалерист, — принимая приглашение, сказал товарищ Г. К. Жуков и улыбнулся. Заулыбались и все присутствующие. Во время короткой «кавалерийской прогулки» на слоне Маршала Жукова беспрерывно фотографировали репортеры.

Вечером товарищ Жуков присутствовал на празднике народного индийского танца, который состоялся на стадионе. Мне удалось запечатлеть красивые плавные и бурные, обаятельные танцы и пляски индийского народа. Один из танцев очень похож на лезгинку, другой — на узбекский танец сборщиц хлопка.

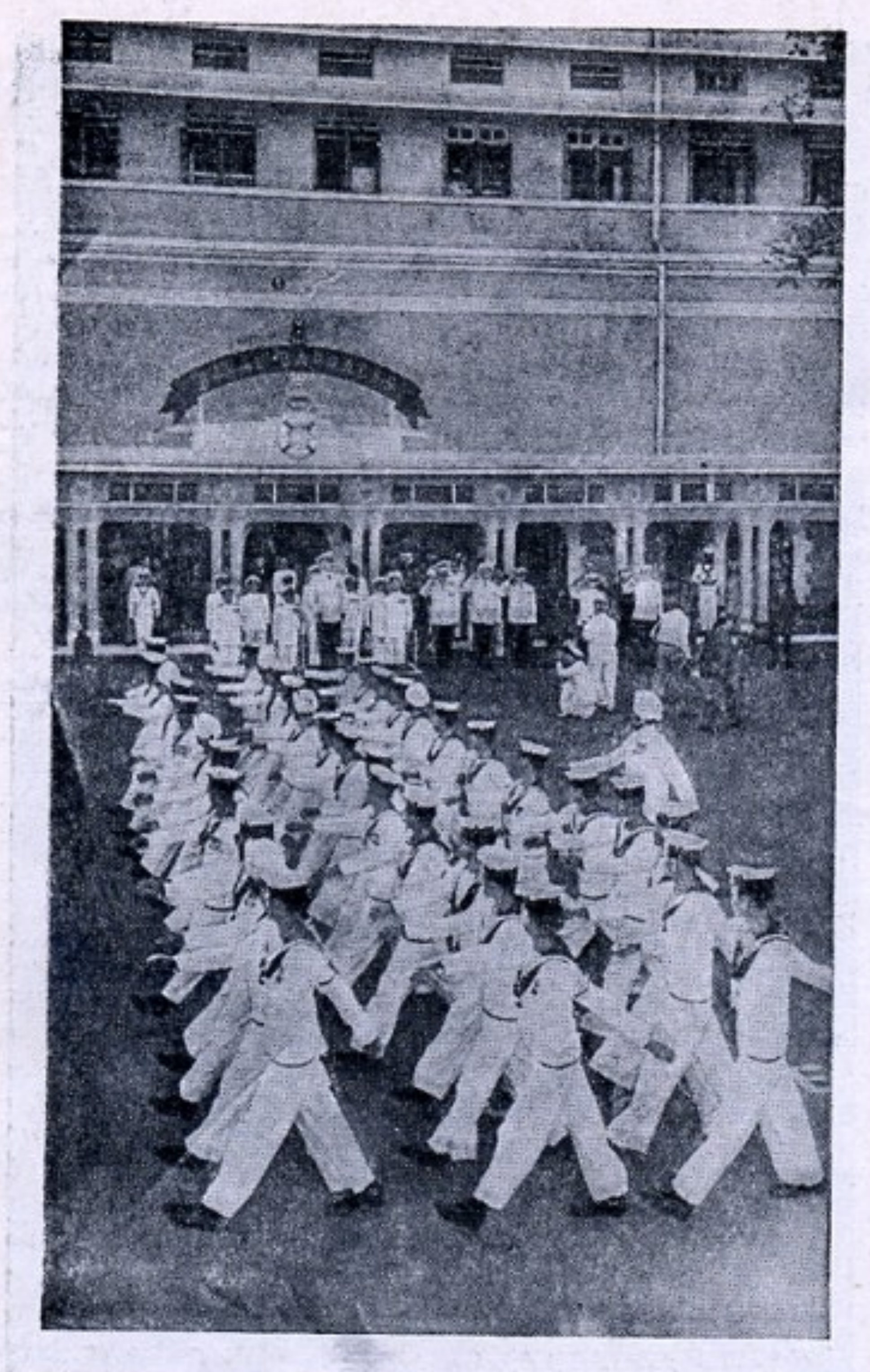


Прогулка на слоне

Маршал Советского Союза **Г. К. Жуков** посетил затем различные военные учебные заведения страны: колледж в Дехра-Дуне, 58-й гуркский учебный центр, Военно-инженерный колледж в Пуне, Штабной колледж в Велингтоне, Технический колледж военно-воздушных сил в Бангалоре и другие.

Мне пришлось увидеть многих индийских военнослужащих — солдат, кадетов, хавальдаров (сержантов). Это подтянутые, дисциплинированные люди, отличающиеся прекрасной выправкой. Они производят очень приятное впечатление своей скромностью.

В военном колледже в Дехра-Дуне внимание Маршала и сопровождающих его советских генералов привлек девиз этого военного учреждения. Он гласил: «Безопасность, честь и процветание твоей страны прежде всего. Честь, процветание и благополучие людей, которыми ты командуешь, должны быть на втором месте. Твои собственные удобства и безопасность должны быть на последнем месте».



Парад кадетов Бомбейского военно-морского училища

Маршал Советского Союза Г. К. Жуков в городе Агаре. Индия →

— Неплохие наставления для будущих офицеров, — сказал Г. К. Жуков. С его словами согласились все присутствующие.

Советские гости с интересом рассматривали большой стенд, посвященный жизни Советского Союза. Здесь же был показан портрет товарища Г. К. Жукова, нарисованный одним кадетом. Не берусь судить о мастерстве юного художника, но сам факт говорит о многом. Нигде в индийских колледжах я не видел портретов иностранных генералов. Только советский Маршал завоевал симпатии индийской военной молодежи.

Внимательно слушали кадеты и офицеры Маршала Г. К. Жукова. Он говорил о том, что знаком с действиями индийских войск в первой и второй мировых войнах. Подчеркнул, что они доблестно сражались.

Теплой была беседа двух ветеранов-воинов — индийского генерал-майора в отставке Рудра и Маршала Советского Союза Г. К. Жукова. Генерал-майор Рудра прослужил в армии тридцать семь лет. Маршал Жуков уже сорок два года находится в строю.

В 58-м гуркском учебном центре мне удалось сделать интересные снимки. Маршал Жуков наблюдал за одной из групп, занимающейся изучением приемов штыкового боя. Он подошел к солдатам и сказал:

— У нас иначе производят этот прием.

Взял винтовку в руки и показал этот прием.

Запечатлел я и сцену преподнесения Маршалу Жукову короткого гуркского меча. Этот



Маршал Г. К. Жуков на приеме в саду президентского дворца



В. ШВЕЙ

Перед грозой

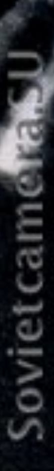
С. ФРИДЛЯНД
В море



П. ФЕДОТОВ.

Псковский кремль

Г. ВАЙЛЬ
Портрет скульптора С. Т. Коненкова

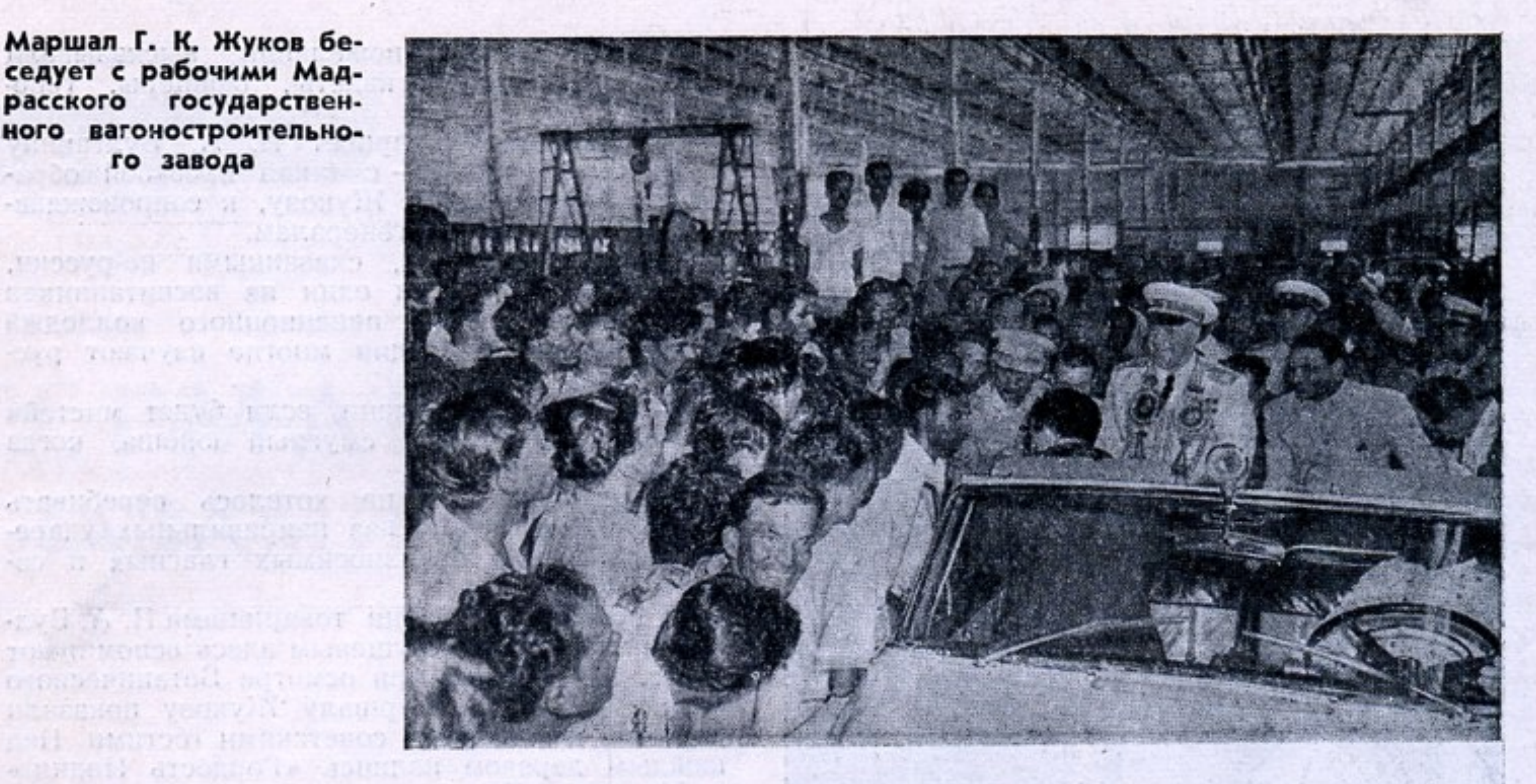




Ю. ТРУШИН

Охотник-оленевод

Маршал Г. К. Жуков беседует с рабочими Мадрасского государственного вагоностроительного завода

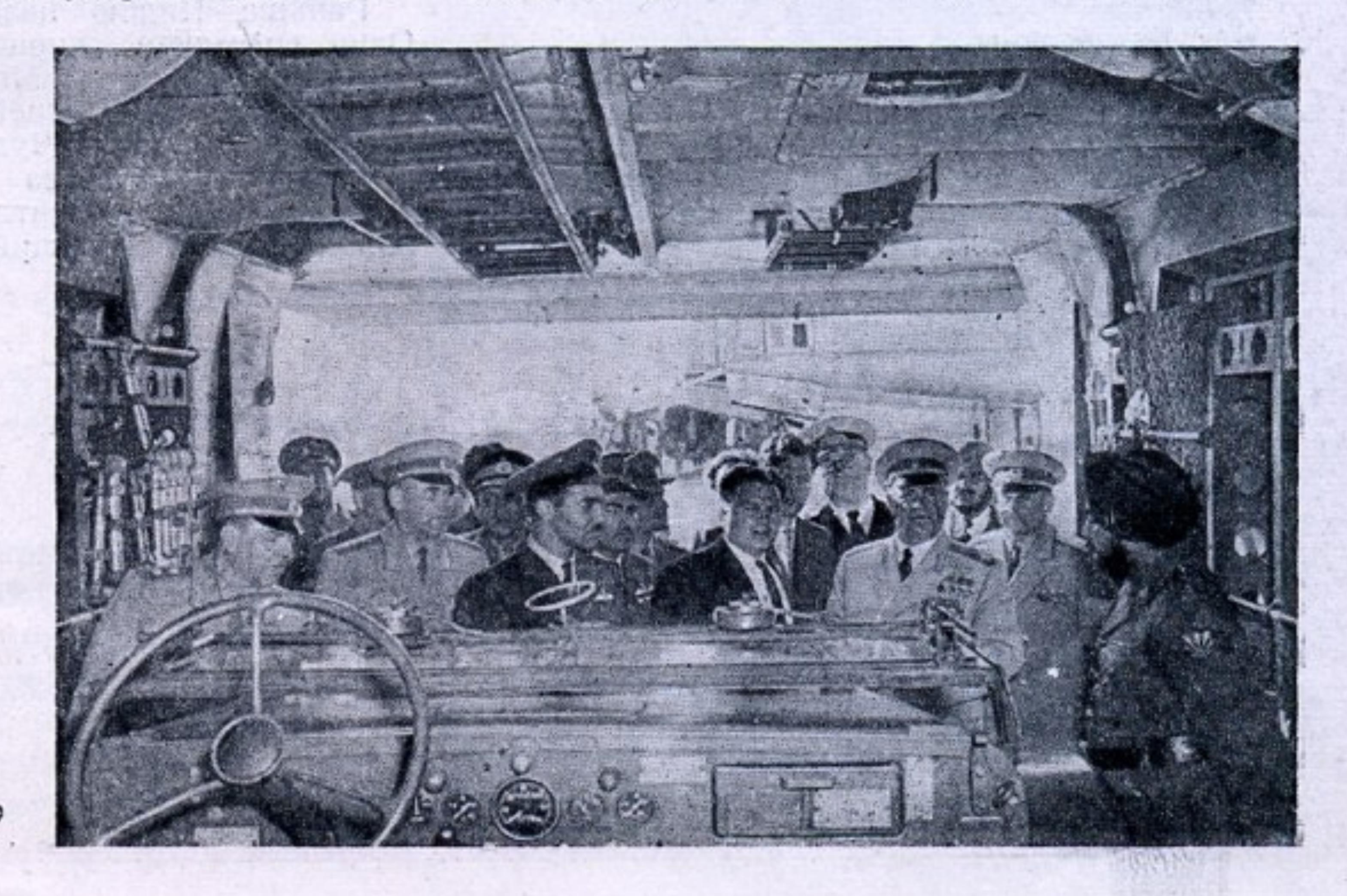


меч в знак уважения от имени офицеров преподнес ему подполковник Тхупа.

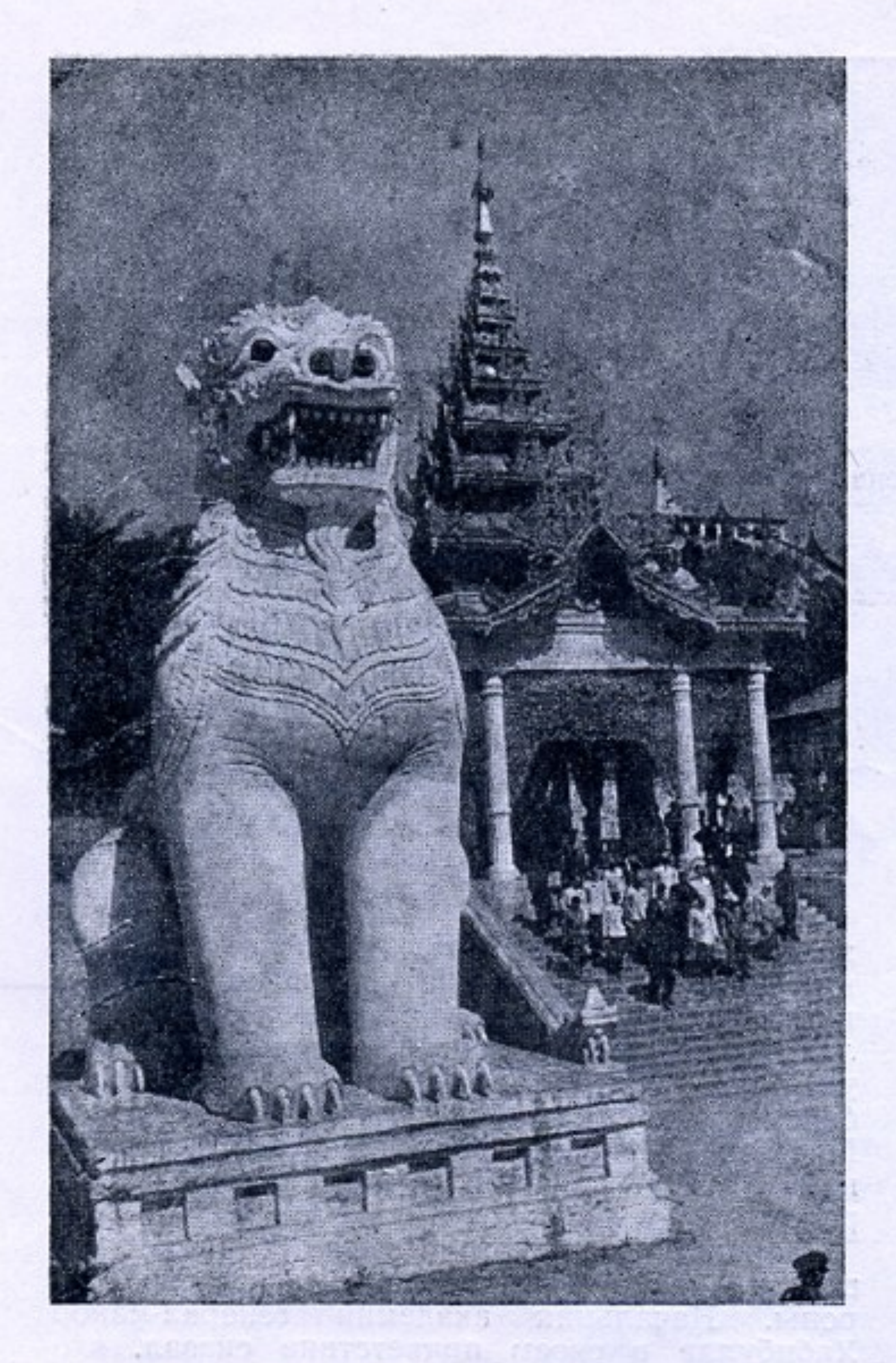
Везде, где бы ни был товарищ Жуков, его встречали не только как прославленного полководца, но и как представителя дружественного советского народа.

Я с удовольствием фотографировал многочисленные встречи и беседы Маршала Жукова с военнослужащими, государственными деятелями и простыми людьми. Вот фотография, сделанная в 58-м гуркском учебном центре по просьбе детей младших офицеров. На другом снимке Г. К. Жуков беседует в одном из цехов Мадрасского государственного вагоностроительного завода. Рабочие, техники, инженеры, обступившие Маршала Жукова, непринужденно рассказывают ему о своих делах. Я считаю этот снимок одним из наиболее удачных. Во время осмотра доков в Бомбейском военно-морском округе «Ангра» Маршал Жуков разговаривал с расточником Р. Р. Упадхайя и долбежником Родеригсом.

Маршал Советского Союза Г. К. Жуков посетил также Национальную академию обороны. Начальник академии генерал-майор Хабибулла в своем приветствии сказал, что идея поездки Маршала Жукова в Индию за-



Осмотр транспортного самолета



Бирма. У входа в Мандалайскую пагоду

родилась в стенах академии. Он рассказал присутствующим о боевом пути Маршала в годы второй мировой войны — битве под Москвой, окружении врага под Сталинградом, боях под Берлином.

Много теплых пожеланий высказывали товарищу Жукову кадеты, офицеры, генералы.

— Передавайте привет Н. А. Булганину и Н. С. Хрущеву, — с такой просьбой обращались они к Г. К. Жукову, к сопровождавшим его советским генералам.

С этими словами, сказанными по-русски, обратился ко мне и один из воспитанников Военно-инженерного авиационного колледжа в Бангалоре. В Индии многие изучают русский язык.

— Поправляйте меня, если будет мистейк (ошибка), — попросил смуглый юноша, когда мы разговорились.

Признаюсь, мне не хотелось перебивать моего собеседника из-за неправильных ударений и неточно произносимых гласных и согласных.

О посещении Индии товарищами Н. А. Булганиным и Н. С. Хрущевым здесь вспоминают часто. И, конечно, при осмотре Ботанического сада «Лал Баг» Маршалу Жукову показали деревья, посаженные советскими гостями. Над каждым деревом надпись «Гордость Индии!»

Маршал Жуков также посадил дерево аукарию. Я сфотографировал его в тот момент, когда Георгий Константинович говорил: «Пусть растет хорошо, чтобы к следующему моему приезду я мог с товарищами посидеть под его тенью».

На восточном побережье Индии товарищ Жуков посетил крупный порт Висакхапатнам. Сюда прибывают конструкции, механизмы и различные агрегаты для сооружаемого советскими специалистами металлургического завода в Бхилаи.

* * *

Раньше Индию называли страной чудес. Одна советская журналистка издала книгу «Индия без чудес». Мне хочется назвать эту страну чудесной Индией. Чудесна древнейшая культура Индии. Чудесны успехи Индии в развитии хозяйства и культуры. Чудесен трудолюбивый, талантливый, гостеприимный народ Индии, строящий новую жизнь.

ЗА РУБЕЖОМ

ГЕРМАНИЯ ГЛАЗАМИ НЕМЦЕВ

Л. БЕЗЫМЕНСКИЙ

ОБ ОДНОМ ЗАПАДНОГЕРМАНСКОМ ФОТОАЛЬБОМЕ

Когда летом 1956 года, будучи в Западной Германии, я попросил знакомых журналистов порекомендовать мне наиболее интересные политические книжные новинки, то почти ото всех я услышал одно: «Найдите фотоальбом «Когда о Германии думаю я...».

Фотоальбом как наиболее интересная новинка? Однако мои сомнения рассеялись, когда, бродя по Курфюрстендаллее — главной улице Западного Берлина, в одном книжном магазине я увидел яркую обложку со странным сочетанием: детское лицо, старинная скульптура, ряд отдельных шлемов и надпись: «Когда о Германии думаю я...». Познакомившись с альбомом, я убедился, что мои собеседники не ошибались.

Два мюнхенских журналиста — Юрген Невен и Михаэль Мансфельд — избрали темой своего альбома сегодняшнюю Германию, в первую очередь, ее западную часть. Заголовок они позаимствовали у великого немецкого поэта-демократа Генриха Гейне. Сто лет тому назад он начал





Авторы замечают: «Мы забываем, что мы однажды начали войну... и вернулись лишь немногие». Тут же несколько цитат с реваншистскими высказываниями западногерманских политиков.

Следует заметить, что тема уроков войны больше всего заботит авторов. Невен и Мансфельд все время возвращаются к мысли о том, что эти уроки нельзя забывать, особенно в условиях Западной Германии, население которой американские стратеги и боннские генералы хотят загнать в ряды нового вермахта. Невен и Мансфельд напоминают: вот один из лидеров ремилитаризации Западной Германии, бывший военный министр Теодор Бланк. Рядом — солдатское кладбище (подпись: «У нас есть примеры»). Еще одно сопоставление: слева — неразорвавшаяся авиабомба, обнаруженная лишь в 1956 году. Справа — американское атомное орудие на улицах Франкфурта-на-Майне. Подпись: «Мы еще не раскопали старых, а нам уже показывают новые».

одно из своих замечательных стихотворений словами:

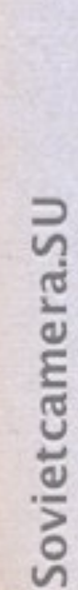
Когда о Германии думаю я,
Немедленно сна лишаюсь...

Авторы альбома пишут в предисловии, что начали составлять его, когда представитель западных держав летом 1955 года, после маневров Атлантического блока, объявил, что Германия должна стать полем будущей атомной войны. Тревога за судьбы своей родины, которую хотят превратить в новый военный очаг, заставила Невена и Мансфельда взглянуть на Западную Германию критическим взором и поставить перед своими западногерманскими читателями много острых вопросов.

Как они решили это сделать? Составители избрали интересный прием. Они используют в альбоме фотографии, из которых многие публиковались в немецкой печати. Но Невен и Мансфельд подбирают их, пользуясь методом острого, меткого сопоставления. Текст, как правило, очень скуп: пара фраз, пара цитат из газет. Самое главное в том, что изображения говорят сами за себя.

Вот несколько таких сопоставлений. Левая страница альбома — немецкие солдаты, торжественно марширующие по Украине. Справа — раненые военнопленные.







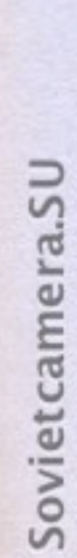


ко фотосопоставлений, которые касаются ГДР, весьма убоги по мысли и содержанию. Они только искажают то, что происходит на Востоке Германии.

Как это часто случается на Западе Германии, авторы сами не видят те силы, которые могли бы воспрепятствовать наступлению реакции, — отсюда их скептическое отношение к демократической республике, их враждебность к деятелям ГДР. Заметим, что в этом — слабость многих западногерманских политиков и публицистов, которые, будучи не в силах преодолеть предрассудки по отношению к ГДР, лишают самих себя правильной перспективы и ослабляют единый фронт борьбы против реакции и фашизма в Западной Германии. Но, будем надеяться, понимание необходимости создания такого единого фронта придет!

Об этом можно предполагать, просматривая ту часть фотоальбома «Когда о Германии думаю я...», в которой авторы показывают галлерею простых немцев—









молодых и стариков, студентов и рабочих, женщин и мужчин. Они слушают. Слушают речи политических деятелей Западной Германии. Слушают внимательно. Посмотрите на них! Мне особенно бросилось в глаза лицо этого мальчика — кстати, именно его выбрали авторы для обложки. Рядом с ним — слепой, судя по всему бывший солдат, инвалид. Скрестив руки, он погрузился в раздумье. Да, когда-то и он был таким же молодым, наивным, верящим в будущее пареньком. 12 лет гитлеровской диктатуры, разбойничья война перечеркнули все надежды...

Но что же будет с этим юношей — молодым гражданином Западной Германии? Глядя на всю галлерею простых немцев, мы с вами ощущаем: здесь, в их руках находится судьба страны, судьба того молоденького немца, чья фотография помещена в альбоме. Поняв роковые уроки прошлого, эти люди могут перечеркнуть расчеты мировой реакции — так, как это сделали миллионы немцев в ГДР.

Невен и Мансфельд кончают свой альбом на тревожной ноте. На левой странице разворота — 1945 год, солдатский шлем, засыпанный обломками и пылью. Справа: 1956 год, на полках — стальные шлемы новой западногерманской армии. Этот тревожный сигнал адресован к тем самым немцам, которых авторы альбома изображали на его страницах. Закрывая эти страницы, мы понимаем смысл пророческих строк великого Гейне. Политическое развитие на Западе Германии заставляет беспокоиться всех, кому дороги демократия и мир в Европе. При всех заметных срывах и просчетах Невен и Мансфельд сумели в своем альбоме выразить эту тревогу. Их свидетельство особенно интересно, ибо оно показывает нам Западную Германию глазами самих немцев.

ПЕРЕЛИСТЫВАЯ «ЛАЙФ»

В. БЫКОВ,
аспирант МГУ

Крупнейшим по тиражу среди американских иллюстрированных журналов считается «Лайф». Для него эффектная, умело сделанная фотография — главное средство воздействия на читателя. «Лайф» ищет сенсации и ею привлекает к себе среднего американца. Журнал не печатает пространных статей, рассчитывая на интересы занятого человека, просматривающего журнал по дороге на службу. Баснословная прибыль от рекламы дает возможность издателям сделать журнал дешевым, доступным широкому кругу американцев.

«Лайф» располагает большим штатом высокооплачиваемых корреспондентов, посылаемых во все уголки земного шара. Редакцию интересуют стихийные бедствия, аварии, катастрофы, вооруженные конфликты. В погоне за сенсациями, щекочущими нервы читателей, репортеры «Лайфа» проявляют необыкновенную виртуозность и находчивость, нередко рискуют жизнью.

В США бытует выражение: «Фотоаппарат не может лгать». В самом деле: что может быть правдивее фотоснимка, воспроизводящего жизнь такой, какая она есть?! Фотограф — не живописец, который при желании может либо «омолодить» оригинал, либо изобразить малодушного вельможу лихо восседающим на арабском скакуне. Однако изобретательные корреспонденты «Лайфа» умудряются делать нечто подобное.

После Женевской конференции, развеявшей туман холодной войны, интерес американского народа к Советскому Союзу значительно повысился. «Лайф» — слуга спроса — немедленно откликнулся на это. На его страницах почти ежемесячно появляются фотографии о Советском Союзе. Хозяева журнала делают вид, что стремятся объективно представить жизнь советских людей. Вот небольшая статья о Москве и москвичах, вот фоторепортаж о советском искусстве и об отдыхе советских людей, а вот и серия снимков, показывающих воздушный парад в Тушине. Накануне олимпийских игр в Мельбурне «Лайф» поместил фоторепортаж о подготовке советских спортсменов к этим играм.

«Лайф» предоставил слово объективу фотоаппарата и тем самым, казалось бы, парализовал возможное обвинение в тенденциозности. Но вглядитесь в материалы повнимательнее.

Фоторепортаж Эдварда Кларка в № 13 (за прошлый год) открывается огромным снимком Присыпкина — героя пьесы Маяковского «Клоп», сидящего в клетке. Советские люди помнят прекрасную игру артиста Театра сатиры Лепко в этой пьесе. Фотография достоверна, слов нет. Обратите только внимание на то обстоятельство, что именно э т о й фотографией о т к р ы в а е т с я репортаж о советском искусстве.

На следующей странице крупным планом показаны занятия учащихся скульптурного класса. Как сообщает корреспондент, эти юноши и девушки лепят из глины черепа. Да-да, обыкновенные человеческие черепа. Угол зрения фотокамеры выбран так, что зритель сразу обращает внимание на о б и л и е черепов. Что и говорить, картина не из приятных. Но «Лайф» и рассчитывает на первое впечатление. Репортер нашел, что запечатлеть в скульптурном классе, а оформитель установил подходящий размер и место для этого снимка.

А вот фотография детей, полукругом стоящих

у рояля. Они поют невеселую песню. Корреспондент подчеркивает в подписи: «Среди них только два мальчика». Рядом помещена фотография полупустого зала с колоннами. В нем танцует несколько пар. Таким изображает корреспондент «Лайфа» вечер во Дворце культуры.

Посмотрите репортаж о параде в Тушине (№ 20). Вместе со снимками новейших самолетов «Лайф» как бы невзначай печатает фото грузовиков, доставивших людей в Тушино. Здесь читатель видит хаос машин, в кузовах которых сидит несколько зрителей. А на другой фотографии крупным планом снято трое зрителей, среди которых одна женщина держит... кастрюлю. А где же общий снимок Тушинского аэродрома? Где снимок сотен тысяч зрителей, веселых и жизнерадостных советских людей, с интересом наблюдающих воздушный праздник? Этого не увидел и не захотел увидеть корреспондент «Лайфа».

Таким образом, не трудно заключить, что из жизни советских людей корреспонденты «Лайфа» выхватывают случайные моменты и выдают их за типичные, за «объективную» информацию о Советском Союзе. Стремлению создать впечатление серости советской действительности прекрасно служит и то обстоятельство, что в пестром, многокрасочном журнале снимки о СССР даются исключительно черно-белыми. Заметим мимоходом, что в этом же номере публикуется репортаж об успехе дочери американского посла среди испанских юношей. Нужно видеть, сколько выдумки, сколько изобретательности проявил репортер «Лайфа», чтобы отобразить это «потрясающее» событие.

Репортаж «Лайфа» о подготовке советских спортсменов к соревнованиям в Мельбурне открывается большой фотографией копьеметательницы, заснятой с ожесточенным выражением на лице. И на остальных снимках советских спортсменов вы не увидите улыбки, ничего светлого, жизнерадостного. На всех лицах лежит печать надрыва, какой-то отрешенности, граничащей с религиозным фанатизмом. Зато подготовку к олимпийским играм своих, американских, спортсменов «Лайф», конечно, подал иначе. Впрочем, даже выпущенный из тюрьмы гитлеровский преемник Карл Дениц пойман объективом угодливого репортера «Лайфа» с теплой умиротворяющей улыбкой на устах.

Иногда «Лайф» поступает иначе. Высказывание товарища Хрущева в Рангунском университете о том, что в мирном соревновании двух систем победит социалистическая, «слегка» подправляется и подается как утверждение, будто коммунизм завоюет весь мир. Цель этой стряпни ясна: еще раз припугнуть американца «советской угрозой». Той же задаче служит и упомянутый снимок скульптурных занятий: явный расчет на ассоциацию с кровожадностью и жестокостью... Не случайно же фотографу не пришло в голову запечатлеть занятия с обнаженной натурой. Он знал, что̀ выбирал.

В номере «Лайфа» от 20 августа 1956 года помещаются впечатления Дж. Шэпли о его посещении Москвы. Это уже неприкрытая ложь о СССР. Г-н Шэпли с барским пренебрежением отзывается о советских людях. В Москве он все нашел отвратительным: в пейзажах Москвы нет ничего привлекательного, шум ее улиц неприятен. Но главное — Москва отвратительно пахнет. И, как утверждает автор, кислой капустой! Неправда ли, какие «глубокие» впечатления?! Русские, пишет г-н Шэпли, преимущественно маленькие люди. Лучше всех одеты, по утверждению автора, милиционеры и военные. Днем на каждом углу в Москве, пишет г-н Шэпли, по два милиционера (город сильно военизирован)...

Таков краткий очерк об «объективной» информации «Лайфа» о Советском Союзе и его народе. Кто заинтересован в этой дезинформации? Кому на руку неприязнь американского народа к советскому народу? Конечно, только тем кругам, которые препятствуют культурному обмену между двумя народами, которые стремятся воспитать ненависть к советским людям. Никто и никогда не поверит, что в этой виртуозной дезинформации заинтересован американский народ.

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, НЕИСПРАВЛЕННОЕ

А. БАТАНОВ

Выпущено в свет новое издание книги о черно-белой, цветной и стереоскопической фотографии [1].

На титульном листе отпечатано: «Второе издание, исправленное и дополненное». Однако даже при беглом знакомстве с книгой убеждаешься в том, что это издание отнюдь не исправленное. Не устранены не только многочисленные ошибки первого издания, но и допущены новые.

Автор не всегда серьезно подходил к отбору материала. Это привело к тому, что в книге оказалось много ненужных, случайных сведений.

В главе «Краткие сведения о свете и цвете, светочувствительных материалах и получении фотографического изображения» наряду с элементарными положениями приведена схема очень редко применяемого цветного фотоэлектрического денситометра. К тому же не объяснено, как нужно работать с денситометром.

В этой же главе автор ошибочно утверждает, что светочувствительность трехслойных фотоматериалов выражают в единицах ГОСТа. В табл. 4 на стр. 41 совершенно излишни данные о киносъемочных объективах РО. Эти объективы непригодны для фотографических целей.

Поверхностный подход автора к отбору материала особенно ярко сказался в главе о съемочной аппаратуре. Автор приводит технические данные одной из опытных моделей аппарата «Ленинград», которая не принята в производство и не соответствует имеющейся в продаже. Подробно описана снятая с производства камера «Москва-3», но ничего не говорится об усовершенствованной модели «Москва-5».

В разделе об импортных фотоаппаратах много места уделено описанию примитивных конструкций «Бельфока», «Вельтакс», «Альтиса Бокс» и других, совершенно не применяемых у нас.

В заключение главы о съемочной аппаратуре приведены сведения об осветительных приборах. Автор останавливает внимание читателей на таких лампах-вспышках, которые выпускались за границей двадцать лет назад. Он не делает различия между импульсной лампой многократного действия и лампой одноразового действия. Так, на рис. 45 источники света двух разных типов названы импульсными приборами. Лампы с магниевой нитью, показанные на рис. 46, тоже названы импульсными приборами.

На рис. 47 приведено переключающее устройство для осветительных приборов, но не сказано, возможна ли синхронная вспышка ламп в момечт работы затвора фотоаппарата. Зато автор, не желая утруждать себя, пересказал полностью фабричную инструкцию к импульсной лампе «Молния».

Странно в наши дни читать описание способов пользования вспышками порошка магния. А вот об особенностях работы с импульсными лампами автор не обмолвился ни словом.

Видимо, стремление сделать книгу более толстой руководило автором при написании главы «Определение правильной выдержки при съемке», изложенной на 31 странице. В этой части описываются даже опытные модели, не принятые в производство, например, экспонометр ОВ-1 и фотоэлектрический экспонометр «Звезда».

На стр. 125 приведена таблица показателей светочувствительности по различным сенситометрическим системам. Эта таблица — пример механического переписывания данных из различных источников, без учета применяемых у нас фотоматериалов. Кроме того, автор не оговорился, что эти данные весьма приблизительны.

В главе о репродукционной съемке не следовало описывать снятую с производства установку РУ (рис. 61). Схема на рис. 65 непонятна. Рис. 64 напечатан в перевернутом виде.

Говоря о работе с цветными трехслойными материалами, автор не знакомит читателя с по-

---

[1] В. М. Фридман, Фотография черно-белая, цветная, стереоскопическая, Второе издание, исправленное и дополненное, Государственное издательство местной промышленности РСФСР, 1957, стр. 284, цена 9 р. 55 к. Тираж 100 000 экз. Редактор Н. И. Рау.

следними достижениями химико-фотографической обработки этих материалов. Правда, в книге приведен упрощенный способ обработки цветных фотоматериалов. Но автор умалчивает о том, что разработал этот способ В. Михайлов. Широко пользуется он и другими разработками без указания их авторов.

В этом же разделе описываются несуществующий зеркальный цветокорректор ПНМ-1 и не выпускаемый сейчас фильтр-приставка ФК-1.

На стр. 194 указана рецептура для обработки цветной пленки «Истмен» с патентными фирменными веществами, не принятыми у нас.

В главе, посвященной стереоскопической фотографии, описаны устаревший стереофотоаппарат и различные зарубежные стереонасадки, показаны их фотографии, но не оказалось места для отечественного стереофотоаппарата «Спутник» и стереонасадки к аппаратам «Киев» и «Зоркий».

После прочтения книги от начала до конца, а затем по главам, как настоятельно рекомендует автор в предисловии, убеждаешься в том, что очень многие сведения приведены автором с чужих слов. Если бы автор приводил в своей книге только то, в чем он абсолютно убежден, он не советовал бы читателю ослаблять пурпурный тон на цветных фотоотпечатках раствором с винной и соляной кислотой.

Важнейший для фотолюбителей раздел о фотосъемке, в отличие от всех прочих глав, автор уложил в несколько страничек. А этой теме следовало бы уделить больше внимания.

Есть в книге и другие недочеты. На стр. 53 указано, что светосила объектива «Юпитер-8» равна 1 : 4. А в действительности она равна 1 : 2. На стр. 176 в двух рецептах одно и то же вещество называется по-разному: то тиосульфат натрия, то гипосульфит.

В заключение следует сказать, что Государственное издательство местной промышленности РСФСР допустило большую ошибку, выпустив недоработанную книгу стотысячным тиражом.

АУКЦИОН МЕРТВЕЦОВ

Виктор МОЗАЛЕВСКИЙ

Двенадцатого марта 1957 года в Париже, в одной из его «Лавок древностей», состоялся аукцион, на котором продавался «...скелет женщины неизвестного происхождения».

Готовый к услугам фоторепортер «Ажанс Франс Пресс» запечатлел это «событие», меланхолически сообщив в подписи, что вряд ли найдется охотник на покупку такой уникальной древности.

Лица мадам и мусье — людей не очень молодых — весело поглядывают на скелет, а советские люди с чувством брезгливости и возмущения посмотрят на эту компанию рантьерствующих бездельников, глумящихся над памятью женщины «неизвестного происхождения».

«Просвещенный писатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью поразить наше воображение» (А. С. Пушкин, «Гробовщик»). Современные предприимчивые гробокопатели тоже, видать, народ веселый и шутливый, но поражаться только приходится: как додумались они до создания такого «мертвецкого аукциона»?!

И все это, как ни странно, делается в те дни, когда французские войска ежедневно убивают алжирцев, их матерей, жен и дочерей — борцов за национальное освобождение, в дни, когда анатом гитлеровской школы генерал Шпейдель готовится показать народам



мира не один, а миллионы скелетов женщин и мужчин «известного и неизвестного происхождения».

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

Панорамная фотокамера

Японским инженером Хироси Мито сконструирована и построена фотокамера, позволяющая получать на стандартной 35-миллиметровой пленке панорамные фотографии с углом охвата всего на 5° меньше полной окружности.

Камера работает по щелевому принципу экспонирования. Она довольно проста по устройству и изображения по всей площади снимка не искажает.

На рис. 1 показано схематическое расположение пленки в камере. Пленка (Е) подается из

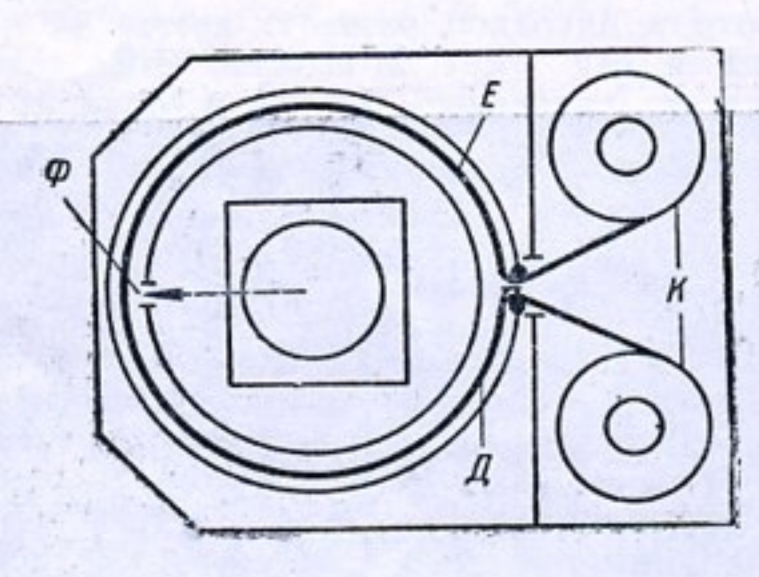


Рис. 1

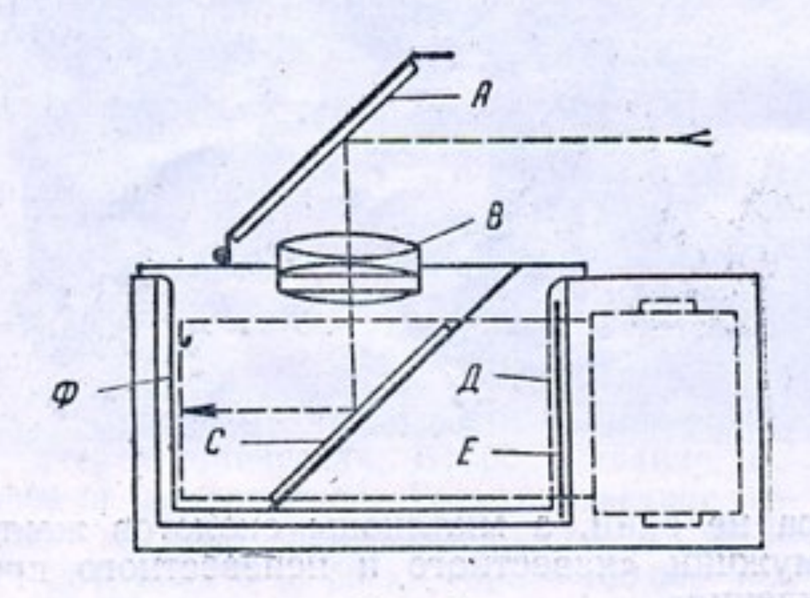


Рис. 2



стандартных кассет для 35-миллиметровой пленки (К) через устье во внешнем барабане (Д) в двухсторонние пазы, удерживающие ее в положении, строго соответствующем окружности. Внутри внешнего, неподвижного, барабана имеется вращающийся внутренний барабан со щелью (Ф), через которую и происходит экспонирование панорамного снимка.

Оптическая часть камеры схематически показана сбоку на рис. 2. Луч света от снимаемых объектов, упав на верхние, расположенные под углом 45°, зеркала с наружным серебрением (А), отразившись, проходит через объектив (В) и, отклонившись от нижнего зеркала (С), попадает в щель во внутреннем барабане (Ф).

Так как оба зеркала, объектив и внутренний барабан соединены жестко между собой и вращаются вокруг оптической оси объектива при помощи пружинного механизма, каждая часть снимаемого пространства последовательно фиксируется на пленке.

Полный оборот барабана происходит за полсекунды, что при выбранной величине щели и длине окружности внешнего барабана (умещающего в своих пазах пленку, по длине равную семи кадрам формата 24 × 36 мм) дает выдержку $^1/_{200}$ секунды.

Завод пружинного механизма и протягивание

пленки после каждого снимка производятся одновременно.

Объектив камеры имеет фокусное расстояние 45 мм при относительном отверстии F = 1 : 3,5. Он позволяет фокусировать предметы, удаленные от 1 м до бесконечности.

Высота съемки может контролироваться наблюдением изображения в верхнем зеркале.

На фото приводится общий вид камеры.

Ввиду того что угол охвата этой камеры представляет практически полную окружность, съемка может производиться только со штатива, причем производящий съемку должен стоять, сидеть или лежать под штативом. Для удобства спусковая кнопка помещена внизу камеры.

Камера может также быть поставлена на стол для съемки всех сидящих за ним.

Полученный негатив может быть увеличен частями или целиком при помощи специально сконструированного увеличителя.

Алюминиевый отражатель

В декабрьском номере журнала «Популяр механикс» за 1956 год рассказывается о самодельном алюминиевом отражателе для съемки портретов в помещении.



Лист алюминия размером 70 × 85 см прибивают к деревянной раме и прикрепляют к обычному штативу при помощи шарниров так, чтобы он легко снимался. Шарнирное соединение дает возможность фотолюбителю, наклоняя отражатель, направлять свет на снимаемый объект. Отражатель особенно необходим при съемке с одним источником света.

Влияние объектива на цветопередачу

Замечено, что цветовой тон изображения меняется от того, какими объективами была произведена съемка.

Д-р Цольнер («Ди фотографи», № 1, 1957) говорит, что причинами изменения цветового тона являются: свет, объектив и фотопленка. Видимый нами свет — это только небольшая часть всего электромагнитного спектра.

Цветная фотопленка чувствительна и к невидимой — ультрафиолетовой части спектра. Эти лучи частично проходят через обычные объективы и участвуют в создании цветного изображения. Пропуская ультрафиолетовые лучи, стекла объектива способствуют появлению излишней синей окраски изображения. Такой объектив называют «холоднорисующим».

Оптические стекла линз, из которых изготовляются объективы, имеют различную прозрачность для коротковолновой части спектра. Естественно, что влияние ультрафиолетового излучения выявляется лишь тогда, когда в освещении имеются ультрафиолетовые лучи. Это имеет место при дневном свете, преимущественно в часы, близкие к полудню. По этой причине раньше и не рекомендовалось делать цветные снимки в это время дня.

Автор сообщает, что существуют новые сорта оптических стекол[1], которые практически совершенно не пропускают ультрафиолетового излучения и тем самым устраняют нежелательный «холодный» тон в цветном изображении.

Многие из этих стекол имеют очень слабую собственную желтую окраску, которая является их видимым признаком. Объективы с новыми сортами стекол, пропускающие только видимую часть спектра, являются «теплорисующими».

Если фотограф желает быть независимым от влияния невидимых лучей и избежать цветоискажений, он может воспользоваться желтым светофильтром (типа ЖС-4), который поглощает всю ультрафиолетовую часть спектра.

---

[1] Очевидно — лантановые. (Прим. переводчика)

Фотохимическая промышленность ГДР

Фотохимическая промышленность является важной отраслью народного хозяйства Германской Демократической Республики. Хотя она по своему значению далеко уступает тяжелой индустрии, тем не менее она является одной из наиболее развитых отраслей промышленности, а также одним из важнейших источников экспорта.

Та цель, к которой стремятся прочие отрасли промышленности — поднятию до общенационального уровня — давно уже достигнута фотохимией.

Годовая стоимость экспорта фотохимической промышленности достигла более 100 миллионов марок. Это составляет почти половину стоимости экспорта точной механической и оптической промышленности, которая, как известно, значительно крупнее и развивает интенсивный экспорт своей продукции.

Число людей, занятых в фотохимической промышленности, составляет около 10 000, причем, значительная часть из этого количества, а именно — почти 7 500 человек работают на фабрике фотокинопленки «Агфа», 1 100 человек — на фотохимическом предприятии (бывшем Кодак) в Берлине. Остальная часть рабочей силы занята на трех фабриках, производящих фотобумагу— «Мимоза-Дрезден», «Берлофот» (Берлин) и «Турафот Вернигероде».

Центр тяжести фотопромышленности падает на фабрику фотокинопленки «Агфа-Вольфен», продукция которой известна и высоко ценится за рубежом как на Западе, так и на Востоке. Благодаря постоянному хорошему качеству и опыту, исчисляемому десятками лет, марка «Агфа» стала настоящим эталоном для фотолюбителей, фотографов-профессионалов и кинематографии во всем мире.

На мировых рынках удерживается лишь тот, кто постоянно идет в ногу с прогрессом. Если взглянуть на новинки прошедшего года, то среди них имеются такие, которые свидетельствуют о высоком уровне продукции.

Так, например, фабрика фотокинопленки «Агфа» выпустила широкую и узкую пленку с самой высокой светочувствительностью — «Агфа— изопан — рапид»: 25/10 ДИН.

В настоящее время эта пленка считается наиболее высокой по светочувствительности в мире.

Народное предприятие «Фотохимический завод Берлин» создало новую широкую и узкую пленку светочувствительностью в 14/10 ДИН. Эта пленка характеризуется очень мелкой зернистостью и потому позволяет получить чрезвычайно большие увеличения.

1956 год означал новый прогресс в области выпуска пленок для кино и рентгеносъемки. Цветная позитивная пленка — «Агфа — позитив — фильм» (тип 7) также представляет собой улучшенный вид цветной позитивной пленки.

Для медицины представляет большой интерес рентгеновская пленка «Видокс — рентген — фильм» «Фотохимического завода Берлин», которая в противоположность обычным пленкам имеет желтую окраску эмульсии, что позволяет получать значительно лучшую резкость изображения и гораздо большую распознаваемость деталей.

Рассмотрение работ фотохимической промышленности дает основание к выводам, что она успешно участвует в промышленности ГДР. Постоянное изучение заграничной продукции и восприятие нового и лучшего служат целям быстрейшего их использования в нашем производстве. Необходимо постоянно удовлетворять требования потребителя. Научные исследования являются не самоцелью для отдельного исследователя или института, а предназначены для практического использования в производстве. Одновременно соединяется строгая научность с практическим опытом («Дер морген», 14 февраля 1957 г.).

Тепловое проявление фотопленки

Американская газета «Уолл-стрит джорнэл» от 21 февраля с. г. сообщила, что на ежегодном собрании компании «Американ рисерч энд дивелопмент корпорейшн» объявлено о разработке нового процесса, который дает возможность проявлять фотопленку путем использования тепла и длится несколько секунд. Новый метод проявления позволяет отказаться от использования химикалиев и темной комнаты.

Основным элементом фотографического процесса «Калфакс», разработанного после восьми лет научно-исследовательских работ компанией «Калвар корпорейшн» (Новый Орлеан), являются фотопленка и фотобумага «Калфакс». При воздействии света на пленке, находящейся в усовершенствованной обычной камере, образуется скрытое изображение, а при воздействии тепла химические вещества, находящиеся в пленке, проявляют и закрепляют изображение.

Основные преимущества этого процесса заключаются в том, что он не нуждается в каких-либо жидких химических реактивах, и в том, что нет необходимости тратить время на проявление, закрепление и сушку фотопленки и бумаги.

Разрабатываются способы использования пленки и бумаги «Калфакс» для создания микрофильмов, киносъемки, для фотографирования изображения на кинескопе телевизора, фотографирования показаний приборов, для репродукции документов, а также для использования в секретных военных целях. Особенное значение для военных целей заключается в том, что новые фотопленка и бумага нечувствительны к ионизирующей радиации, что особенно важно в условиях атомной войны.

По сообщению корреспондента агентства Ассошиэйтед Пресс из Бостона от 21 февраля, этот новый процесс основан на «создании рассеивающих свет центров в поверхностном слое пленки или бумаги, а не в создании поглощающих свет зерен, которые используются в обычном фотографическом процессе».

ЗАМЕТКИ
О КАЧЕСТВЕ ФОТОТОВАРОВ

А. ВЛАДИМИРОВ

У прилавка с фототоварами, как всегда, оживленно.

— Подберите, пожалуйста, мне фотоаппарат получше, — просит одна из покупательниц.

— У нас все аппараты хорошие, — вежливо отвечает продавщица.

— Я не сомневаюсь, что хорошие, — продолжает покупательница, — но я в них ничего не понимаю. А меня просили купить аппарат и отправить его посылкой.

— Что же вам рекомендовать? — в раздумье говорит продавщица. — Возьмите «Зоркий С». Он вполне надежен и удобен в работе.

И вот деньги уплачены, покупка тщательно упакована и вручена покупателю. А затем...

...Затем покупательница обратилась к дежурному консультанту фотоотдела ГУМа В. Д. Жилину. Вот тут-то и обнаружились в аппарате скрытые дефекты. Опытный консультант с трудом вставил в аппарат заряженную кассету вместе с приемной катушкой. При пробной съемке механизм, транспортирующий пленку, не сработал. Естественно, что фотоаппарат был заменен. Фотолюбителю отправили исправный экземпляр.

Этот случай и послужил, собственно, для начала нашего разговора с заведующим отделом культтоваров ГУМа Л. И. Жолковским о качестве фотоаппаратов.

— Советские фотоаппараты, — говорит тов. Жолковский, — пользуются заслуженной популярностью у фотолюбителей. Но, к сожалению, в аппаратах иногда встречаются технические дефекты. Мы стараемся отсеять брак и дать покупателю доброкачественную продукцию. Каждый фотоаппарат в нашем магазине, прежде чем попасть на прилавок, проверяется. Перед выдачей покупателю он просматривается вторично. И если после первых съемок выявляются все же какие-либо мелкие недостатки, то наш фотомастер исправляет их.

— Значит ГУМ устраняет недоделки, допущенные промышленностью?

— Да, в некоторых случаях выходит так.

Далеко не каждый покупатель, оказывается, знает, какая кропотливая работа ведется в ГУМе. Здесь повседневно изучают запросы потребителя. Товаровед-бракер всегда на страже интересов фотолюбителей.

Вот прибыли новые аппараты «ФЭД-2» — партия в 1040 штук. Проверка показала, что 404 аппарата пускать в продажу нельзя. Обнаружена неисправность затворов: в одних случаях они не работают вовсе, а в других — шторка застревает на полпути. Встретились и другие мелкие дефекты. Тогда был вызван представитель завода, чтобы вместе с работниками магазина разобраться в причинах брака. После этого завод изменил технологию производства. Следующая партия аппаратов, полученная ГУМом, уже не имела этих недостатков.

Хорошо, что ГУМ является надежным заслоном против брака. А как обстоит дело в торговой сети на периферии? Там ведь фотоаппараты не проходят отбраковку, и фотолюбители буквально покупают «кота в мешке», да еще запломбированного. Следовательно, надо потребовать от предприятий, выпускающих фотоаппараты, чтобы они особо ответственно относились к качеству своей продукции.

Нередко фотоаппараты «ФЭД» и «Зоркий» выпускаются в продажу без достаточно тщательной отделки. Встречается загрязненная оптика, что, очевидно, является следствием неаккуратной сборки или небрежной упаковки аппаратов. У аппаратов «Зоркий» дальномеры иногда неправильно показывают вертикальное и горизонтальное положение. У аппарата «Зоркий-2» часто выходит из строя автоспуск.

Поступают жалобы и на ленинградские аппараты «Любитель-2», «Смена-2», «Спутник». Вот что, например, пишет об аппарате «Любитель» тов. Медведев из Нукуса:

«Из широкопленочных фотоаппаратов заслуживает внимания аппарат «Любитель». Вторая модель этого аппарата выпущена с автоспуском, синхроконтактом и чехлом. К сожалению бывают случаи, когда синхроконтакты и автоспуски не работают. Именно так и случилось с моим аппаратом «Любитель-2» (объектив № 80428), который я приобрел недавно. У этой модели есть и другие недоработки. На штативе аппарат неустойчив, так как гнездо для штативного болта вмонтировано не заподлицо и «Любитель» не имеет твердой опоры. Задний глазок настолько темный, что при перезарядке каждого следующего кадра приходится пользоваться либо спичками, либо карманным фонарем. Светофильтры и бленды к аппарату купить невозможно. Между тем «Любитель-2» имеет положительные качества — центральный затвор с мягким спуском, квадратный кадр и т. д. Если бы устранить недостатки и ввести блокировку, исключающую наползание кадров один на другой, этот фотоаппарат получил бы широкое признание».

Фотографы-профессионалы и любители хотят иметь не только высококачественные аппараты, но и соответствующие фотопринадлежности. Нет нужды доказывать, какое значение имеют добротные увеличители и кассеты, полноценные пленки, бумага и химикалии. Между тем качество этих товаров часто оставляет желать лучшего.

В прошлом году работники московского магазина фототоваров № 7 провели конференцию покупателей. На этой конференции как раз и говорилось о перечисленных выше недостатках. В присутствии ста пятидесяти покупателей представители промышленных предприятий обещали тогда учесть справедливые претензии фотолюбителей.

Но после конференции прошло уже много времени, а качество фототоваров пока не улучшилось.

О неповоротливости работников промышленности, обслуживающих нужды фотолюбителей, свидетельствует и такой факт. Фотолюбители часто сами устраняют недостатки в фотоувеличителях. Больше того, они нередко сами их конструируют! Об этом, например, рассказывал на той же конференции покупателей фотолюбитель тов. Лаврухин. Он и его товарищи по фотокружку нигде не могли купить увеличитель к фотоаппаратам «Москва-4» и «Москва-2». И вот им самим пришлось изготовлять увеличители.

А сколько неприятностей доставляют самые обыкновенные кассеты для «ФЭДов» и других аппаратов! Делаются кассеты очень грубо, во время перезарядки они нередко открываются, и пленка оказывается засвеченной. Разве сложно наладить выпуск доброкачественных кассет?

Не лучше обстоит дело с фотохимикалиями. Завод местной промышленности «Химфото» игнорирует самые элементарные технические требования. К патронам с проявителем почему-то не дается рецептура. Нет указания, с какого конца патрон открывать, и фотолюбителю приходится гадать, где находится проявляющее вещество, а где щелочь. Пакетик с проявителем закрыт неряшливо, туда легко может попасть щелочь, и тогда все испорчено. Расфасовка химикалиев зачастую производится без учета емкости бачков: известно, что бачок вмещает 300 *мл* раствора, а патрон рассчитан на 100 *мл*. Не лишне отметить, что завод «Химфото» выпускает свою продукцию в крайне плохой упаковке. Неужели такие досадные мелочи трудно исправить?

Все это свидетельствует о том, что промышленность, изготовляющая фотоаппаратуру, фотопринадлежности и химикалии, сильно отстает от возросших запросов потребителей. Несмотря на многочисленные претензии, она крайне медленно поворачивается лицом к потребителю, что бесспорно тормозит развитие советской фотографии.

РЕДКИЕ ФОТОГРАФИИ



ПОРТРЕТ ГЕОРГИЯ СЕДОВА

Ал. ЛЕСС

Третьего мая исполнилось 80 лет со дня рождения знаменитого русского полярного исследователя Георгия Яковлевича Седова.

Поход Г. Я. Седова на «Св. мученике Фоке» к Северному полюсу в 1912 году — одна из самых волнующих и героических страниц в многовековой истории завоевания Арктики. В подвиге Седова наиболее ярко отразились черты характера русских людей: настойчивость, воля, мужество.

В условиях пренебрежительно-равнодушного отношения царского правительства к организации экспедиции для достижения Северного полюса Георгий Седов предпринимает путешествие на частные средства жертвователей. Он терпит лишения, борется с суровой арктической приро-

дой, стоически переносит страдания, причиняемые цингой, но не отступает, а продолжает пробиваться вперед. Сплоченные льды преграждают путь кораблю, и тогда Седов решает идти к полюсу на нартах. Тяжело больной, с опухшими от цинги ногами, Седов с неимоверным трудом отвоевывает у Арктики каждую милю пути. Никакие испытания не могут сломить его духа — Седов и не помышляет о прекращении санного похода и возвращения на корабль. Но вот силы покидают его окончательно. В разбитой на льду палатке, дрожащей, уже не слушающейся рукой, часто теряя сознание, Седов делает последние записи в дневнике и умирает. Сопровождавшие Седова матросы Линник и Пустошный, вернувшись на корабль, рассказали, как геройски умер Седов как до последней минуты он не терял надежды достичь Северного полюса и водрузить на нем национальный русский флаг.

...В Ленинграде живет вдова Г. Я. Седова — Вера Валерьяновна Седова. Как бесценную реликвию, она хранит его дневники, письма и фотографии, на которых Г. Я. Седов запечатлен в разные периоды жизни. Иконография Седова невелика: она насчитывает не более десятка фотографий. Вот почему каждый снимок представляет для нас особую ценность.

Вера Валерьяновна любезно предоставила нам для опубликования в журнале одну из фотографий Седова.

По свидетельству В. В. Седовой, этот снимок — последний портрет великого исследователя. Он был сделан в Архангельске за несколько дней до выхода в море «Св. мученика Фоки». Вглядитесь в этот портрет: волевое лицо, плотно сжатые губы, спокойный и вместе с тем решительный взгляд глубоко сидящих глаз. Таким был Седов в те дни, когда в Архангельске собиралась в поход экспедиция, таким и запечатлел Седова фотограф.

Безвестный архангельский фотограф, снимая Седова, не думал, что сделанный им портрет будет иметь свою большую судьбу, что спустя сорок пять лет он будет рассматриваться нами с величайшим вниманием, что запечатленный фотографом облик знаменитого исследователя будет волновать сердца советских людей, которые с благоговением чтут память своих великих соотечественников.



Зазнайство или суеверие?

Торжественное открытие турнира на звание чемпиона мира по шахматам привлекло множество любителей шахмат. Но уже в самом начале матча мы были неприятно удивлены поведением гроссмейстера М. М. Ботвинника, отказавшегося сесть за столик, пока из зала не будут удалены... фоторепортеры. Они, видите ли, мешают ему сосредоточиться, мешают играть. М. М. Ботвинник был неумолим, и фотокорреспонденты удалились.

Гроссмейстер не хотел считаться с тем, что к турниру приковано внимание миллионов людей в СССР и за границей что снимки должны были в тот же вечер поступить в советские и зарубежные газеты. Что ему до этого?

Такая «сверхчувствительность» не к лицу Ботвиннику, который, кстати сказать, ни разу, играя за рубежом, не решился потребовать удаления фотокорреспондентов.

Что же это такое? Зазнайство или суеверие? Если Алехину требовалось присутствие сиамской кошки, которая перед началом матча обнюхала бы шахматную доску, то неужели М. М. Ботвинника может постигнуть неудача, если в зале будут фоторепортеры?

Неуважительное отношение М. М. Ботвинника к советским фотокорреспондентам вызывает грустное недоумение.

Б. ЛЯМИН

ПОПУЛЯРИЗАТОР ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ЗНАНИЙ

Советским фотолюбителям хорошо известно имя популяризатора фотографических знаний Виктора Петровича Микулина. Тысячи любителей обучались по его книгам фотографии.

В марте В. П. Микулину исполнилось 60 лет. Советская общественность тепло поздравила его и пожелала ему новых творческих успехов.

Восемнадцатилетним юношей В. П. Микулин активно сотрудничал в журналах «Огонек» и «Солнце России». В 1923 году он становится специальным фотокорреспондентом «Огонька» по Сибири, а позднее — заведующим фотографической частью журнала.



Свои первые шесть учебных очерков по фотографии Микулин опубликовал в «Огоньке». Тогда он и не предполагал заниматься литературно-педагогической деятельностью. Настоял на этом редактор журнала М. Е. Кольцов. Кольцов набросал для неискушенного автора конспект очерков под общим названием «Как фотографировать для «Огонька». Эти общие указания послужили добрым напутствием автору.

Очерки В. П. Микулина по фотографии печатались в журнале «Советское фото». Написанные с научной точностью, изложенные в популярной форме, они вызывали одобрение читателей. Вскоре Микулин собрал очерки и опубликовал их под названием «Первая книга по фотографии».

За тридцать лет вышло 23 книги В. П. Микулина по фотографии. Их общий тираж достигает 2,8 млн. экземпляров.

Наибольшую популярность среди фотолюбителей снискал себе учебник «25 уроков фотографии», издававшийся одиннадцать раз. Подготавливая книгу для двенадцатого издания, автор предполагает серьезно переработать ее, учесть возросшие требования фотолюбителей.

Книга «25 уроков фотографии» переведена на узбекский, латышский и эстонский языки. Она издана в Китае в виде трех выпусков — соответственно трем частям книги. На венгерском языке выпущена книга В. Микулина «Практика фотосъемки».

В. П. Микулин ведет обширную переписку с читателями, которые своими советами оказывают ему большую помощь. В настоящее время он, закончив работу над справочником по фотографической рецептуре, готовит книгу «Фотография в вопросах и ответах».



Обложка книги В. П. Микулина, изданной в Китае

КУДА ПОЙТИ УЧИТЬСЯ

Какие учебные заведения готовят специалистов в области фотографии? Этот вопрос волнует многих юношей и девушек.

В настоящее время ни одно из учебных заведений не готовит кадры по узкой специальности «фотография». Однако у нас есть учебные заведения, готовящие специалистов различных областей промышленности, в которых фотографические процессы занимают большое место.

Полиграфические техникумы Москвы, Ленинграда, Львова выпускают техников-технологов по специальности «технология фотомеханических процессов». Помимо фотографических процессов будущий специалист в этой области изучает фотомеханические процессы изготовления печатных форм.

Кадры для кинопромышленности готовит Казанский техникум кинопленки и химико-технологический факультет Ленинградского института киноинженеров.

Кроме того, в Москве работает Всесоюзный государственный институт кинематографии, операторский факультет которого выпускает специалистов для кинематографии и телевидения, которые с успехом могут работать и в области художественной фотографии.

Лица, поступающие на операторский факультет Всесоюзного государственного института кинематографии, кроме общих для всех вузов экзаменов, сдают еще и дополнительные испытания по следующей программе:

1) Фотография. Теория: основные сведения о фотоматериалах, негативном и позитивном процессах. Элементы фотографической оптики, советская фотоаппаратура.

Практика: съемка, обработка негатива, печать и увеличение.

Натура — пейзаж, жанровая сцена.

Павильон — портрет.

2) Собеседование, позволяющее выявить общий культурный уровень поступающего, его знакомство с историей русского и советского изобразительного искусства, а также с выдающимися произведениями советского киноискусства. Разбор предложенных фоторабот.

Поступающий должен также представить свои фотоработы (пейзаж, портрет, натюрморт, хроникальные снимки, жанровые сцены).

Правила приема на химико-технологический факультет Ленинградского института киноинженеров не отличаются от общих правил приема в вузы, утвержденных на 1957 год.

Поступающие в Казанский техникум кинопленки и полиграфические техникумы сдают экзамены на общих основаниях.

В этом году, в отличие от прошлых лет, право поступления вне конкурса в техникумы и вузы будет предоставляться лицам, проработавшим на производстве не менее двух лет, и демобилизованным из Советской Армии.

Прием заявлений на дневные отделения техникумов и институтов, за исключением ВГИКа, будет производиться с 1 июня по 31 июля; вступительные экзамены — с 1 по 20 августа. Начало занятий 1 сентября.

На заочные отделения институтов и техникумов будут приниматься только лица, работающие по избранной специальности в фотолабораториях, на кинокопировальных фабриках, в лабораториях по обработке пленки киностудий, на предприятиях полиграфической промышленности, а также лица, работающие по специальности, связанной с фотографией.

Заявления о приеме на заочные отделения будут приниматься с 1 апреля по 31 июля, приемные экзамены — с 1 июня по 20 августа. Зачисление в состав учащихся по результатам конкурсных экзаменов будет производиться с 1 по 25 августа.

ХРОНИКА

ЗА СПОРТИВНЫЙ СНИМОК— ПЕРВАЯ ПРЕМИЯ

На второй международной выставке художественной фотографии в Амстердаме, организованной по инициативе Нидерландской ассоциации фотокорреспондентов, участвовали фотомастера Голландии, Советского Союза, Китайской Народной Республики, США, Англии, Франции, Западной Германии, Венгрии, Италии, Греции, Дании, Бельгии, Австрии, Польши, Румынии, Чехословакии, Югославии, Швеции и Швейцарии.

Первую премию по разделу «Спорт» получила работа С. Преображенского — «Баскетбол». Снимок печатается в этом номере.

МЕЖДУНАРОДНАЯ ВЫСТАВКА В РУМЫНИИ

В октябре 1957 года в Бухаресте откроется международная выставка фотографического искусства. На выставке будут показаны черно-белые снимки и цветные фотографические копии. Одновременно будут демонстрироваться фотографические журналы.

Авторы могут представлять по четыре работы каждой категории. Снимки будут приниматься до 5 сентября 1957 года. Их следует направлять через фотосекцию ВОКСа.

Фотовыставка будет содействовать расширению культурного обмена между народами. Она познакомит фотографов с художественным прогрессом мирового фотографического искусства, приведет к укреплению дружеских связей между художниками-фотографами всего мира.

АЛЬБОМ „АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА“

Ленинградский фотолюбитель Л. М. Безверхний с 1929 года не расстается с фотоаппаратом. Куда бы он ни пошел — с ним всегда две фотокамеры. Аппарат для него — «записная книжка», в которой фиксируется все, что нужно запомнить, все, что может потом пригодиться.

Л. М. Безверхний — по профессии архитектор. Много лет он занимается восстановлением архитектурных памятников, пострадавших во время войны. В частности, он принимал деятельное участие в восстановлении дворцов в Пушкине, бывш. Казанского собора в Ленинграде. Во всех этих работах Л. М. Безверхнему незаменимым и первым помощником служил фотоаппарат.

В течение многих лет Л. М. Безверхний снимал Ленинград, его замечательные ансамбли, улицы и здания. Как архитектор, он главным образом интересовался знаменитыми созданиями русских зодчих, но одновременно внимательно фиксировал на пленку и то, что было создано архитекторами в годы советской власти. В фотоархиве Л. М. Безверхнего пять тысяч негативов на широкой пленке и вдвое больше на узкой, сделанных за 30 лет его увлечения фотографией.

В нынешнем году отмечается 250-летие Ленинграда. В связи с этим в архитектурных кругах города возникла мысль издать большой альбом «Архитектура Ленинграда», составленный почти целиком из снимков Л. М. Безверхнего.

Ленинградское отделение издательства литературы по строительству и архитектуре и Управление по делам строительства и архитектуры исполкома Ленгорсовета подготовили к печати этот альбом, который вскоре должен выйти в свет. Альбом издается большим форматом и будет состоять из 328 фотографий, показывающих основные архитектурные ансамбли Ленинграда, новое строительство города, включая Ленинградский метрополитен, пригороды Ленинграда и произведения монументальной скульптуры. Фотографии печатаются на фабрике офсетной печати, коллектив которой прилагает все силы к тому, чтобы выпустить альбом вовремя и на высоком полиграфическом уровне.

ВЫСТАВКА ШВЕЙЦАРСКИХ ФОТОМАСТЕРОВ

Впервые в нашей стране демонстрировали свои работы швейцарские мастера фотографии на выставке в Центральном Доме работников искусств в Москве. На ней было представлено около ста цветных фотоснимков. Это — преимущественно живописные пейзажи Швейцарии, виды городов и курортов, натюрморты и жанровые сценки. Обращала на себя внимание серия отлично выполненных рекламных фотоплакатов, посвященных туризму. Все представленные на выставке работы отличались высоким мастерством исполнения.

Выставку организовали фотосекция ВОКС и общество «Швейцария — СССР».

ОТ РЕДАКЦИИ

Фотографии, которые вы желаете опубликовать в нашем журнале, присылайте по адресу: Москва, Кузнецкий мост, дом № 9/10.

Размер как цветных, так и черно-белых фотоснимков, предназначенных для печати на отдельных страницах, должен быть следующий: если снимок горизонтальный, то его размер — 21 см в ширину; если снимок вертикальный, то его размер — 27 см в высоту. Снимки, сопровождающие текст, можно печатать и в других размерах.

Черно-белые фотоснимки желательно печатать для нашего журнала на глянцевой бумаге.

Кроме соответствующей подписи к снимку, автор должен сообщить редакции свой адрес, а также сведения об условиях съемки: название фотоаппарата, объектив, фокусное расстояние, диафрагма, выдержка, светофильтр, сорт пленки, время съемки (месяц, час), источники света (при съемке в помещении).



Условия съемки

НА ОБЛОЖКЕ:

Первая страница:

«Встреча Председателя Верховного Совета СССР К. Е. Ворошилова с председателем колхоза дважды Героем Социалистического Труда С. Урунходжаевым». Фото А. Батанова. 6×9 *см*; 1 : 3,5/105 *мм*, диафрагма 16; 1/25 сек.; пленка 180 ГОСТ; применена блицлампа в 150 джоулей.

Вторая страница:

«Приняли в пионеры». Фото Г. Зельмы. Апрель, 11 ч; 24×36 *мм*; 1 : 3,5/50; диафрагма 5,6; 1/100 сек.; пленка типа А; снято против света с подсветкой белой бумагой.

Третья страница:

«Перед экзаменом». Фото И. Наровлянского. Июнь, 8 час; 6×9 *см*; 1 : 4,5/110 *мм*; диафрагма 11; 1/100 сек.; пленка 180 ГОСТ.

Четвертая страница:

«На металлургическом заводе» (Урал). Фото Б. Кудоярова. 24×36 *мм*; 1 : 2/50 *мм*; диафрагма 2; 1/20 сек.; пленка 180 ГОСТ. Подсветка тремя лампами.

ЧЕРНО-БЕЛЫЕ ВКЛАДКИ

Охотник-оленевод. Фото Ю. Трушина. Март, пасмурный день — 12 ч; 6×9 *см*; 1:3,5/150 *мм*; диафрагма 4,5; 1/50 сек.; пленка 65 ГОСТ; подсвечено отражателем.

Псковский кремль. Фото П. Федотова. Сентябрь, 15 ч; 1 : 3,5/50 *мм*; диафрагма 6,3; трехкратный светофильтр ЖС-17; 1/100 сек.; пленка 17 ДИН.

Выступление окончено. Фото Н. Рахманова. 6×9 *см*; 90; диафрагма 4; 1/50 сек; пленка 180 ГОСТ.

На Неве. Фото А. Пархоменко. Сентябрь, 11 ч.; 6×6 *см*; 1 : 2,8/75 *мм*; диафрагма 4; 1/25 сек.; пленка 17 ДИН.

Баскетбол. Фото С. Преображенского. Август, 13 час.; 24 × 36 *мм*; объектив «ФЭД» 100; диафрагма 8; 1/500 сек.; пленка 130 ГОСТ.

В море. Фото С. Фридлянда. Апрель, 10 ч.; 24×36 *мм* 1 : 2/50 *мм*; диафрагма 16; светофильтр ЖС-17; 1/250 сек.; пленка 130 ГОСТ.

Портрет Героя Социалистического Труда К. С. Сарафанова (завод «Красный пролетарий»). Фото Г. Корабельникова; 24×36 *мм*; 1 : 2,5/50; диафрагма 4,5; 1/25 сек.; пленка 130 ГОСТ; применялась лампа «Молния», частично прикрытая сверху.

Портрет А. Довженко. Фото А. Родченко. Сведений об условиях съемки не сохранилось.

Маршал Советского Союза Г. К. Жуков в городе Агра (Индия). Фото В. Егорова. 6×9 *см*; 1 : 3,5/90 *мм*; диафрагма 11; светофильтр ЖС-17; 1/250 сек.; пленка 180 ГОСТ.

Портрет скульптора С. Т. Коненкова. Фото Г. Вайля. 13×18 *см*; 1 : 3,5/300 *мм*; диафрагма 4,5; 4 сек.; стекло 45 ГОСТ; 1 лампа — 1000 ватт.

Перед грозой. Фото В. Швея. Июль, 16 ч.; 4,5×6 *см* 1 : 2,8/75 *мм*; диафрагма 6,3; светофильтр ЖС-17; выдержка 1/100 сек.; пленка 17 ДИН.

ЦВЕТНЫЕ ВКЛАДКИ

Рассвет над Клязьминским водохранилищем. Фото В. Тюкеля. Июнь, 4 ч; 6×9 *см*; 1 : 4,5/110 *мм*; диафрагма 4,5; выдержка 1/50 сек.; пленка 1200° ХД.

Пейзаж. Фото Р. Мазелева. Сентябрь, 12 ч.; 24 × 36 *мм*; 1 : 2/50 *мм*; диафрагма 5,6; 1/100 сек; пленка ДС-2.

У Эрмитажа. Фото Б. Игнатовича. Апрель, 14 ч; 9×12 *см*; 1 : 4,5/210 *мм*; диафрагма 9; 1/25 сек.; пленка ДС-2.

Дочь чабана. Фото Д. Шоломовича. Июнь, 8 ч. Высокогорное пастбище на Тянь-Шане. 24×36 *мм*; 1 : 2/50 *мм*; диафрагма 5,6; 1/50 сек; пленка ДС-2.

СОДЕРЖАНИЕ

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

РЕДКИЕ ФОТОГРАФИИ

ПИСЬМА В РЕДАКЦИЮ

Оформление А. В. Линдорфа. Цена номера 3 руб. 50 коп.

Издательство «Искусство». Адрес редакции: Москва, К-31, Кузнецкий мост, 9.

Подписано к печати 29/IV—57 г. Ш 04335. Тираж 100 000 экз. Заказ. 1430.
Формат 84 × 108 1/16. Бум. л. 3. Печ. л. 6.

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности. 13-я типография. Москва, Гарднеровский пер., 1а.
Вкладки с цветными и тоновыми снимками напечатаны в Первой образцовой типографии имени А. А. Жданова.





3 руб. 50 коп.